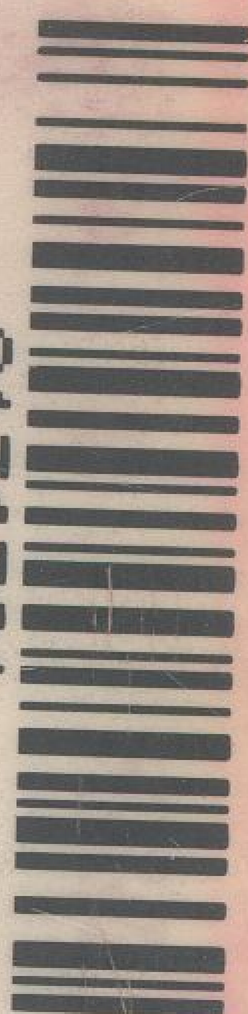
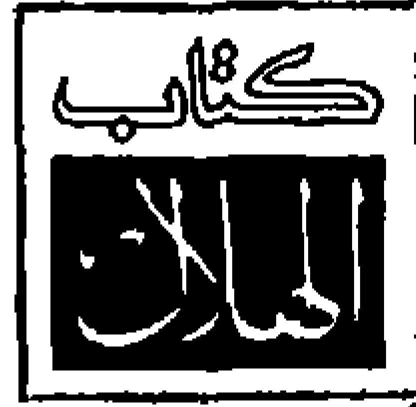



هموم المسرح .. وهمومى

كتاب الهلال



الدكتور
على الراعى



سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة : مكرم محمد أحمد
نائب رئيس مجلس الإدارة : عبد الحميد حمروش
رئيس التحرير : مصطفى نبيل
سكرتير التحرير : عادل عبد الصمد

مركز الإدارة :

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب . تليفون . ٣٦٢٥٤٥٠ سبعة خطوط
KITAB AL-HILAL
NO-522-JU-1994
العدد ٥٢٢ – ذو الحجة – يونية ١٩٩٤
فاكس FAX 3625469

أسعار بيع العدد فئة ٥٠٠ قرشا

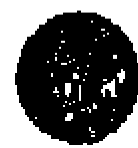
سوريا / ١٥٠ ليره – لبنان / ١٠٠٠٠ ليره – الاردن / ٤٠٠٠ فلس – الكويت / ٢٥٠٠ فلس – السعودية / ٢٥ ريالاً – تونس / ٤ دينار – المغرب / ٦٠ درهماً – البحرين / ٢ دينار – قطـر / ٢٠ ريالاً – دبى / ابو ظبى / ٢٠ درهماً – مسقط / ٢ ريال – غزة / الضفة / القدس / ٣ دولارات – لندن / ٤ جك

هموم المسرح

وهمومى

بقلم :

د . على الراعى



دار الهلال

الإهـــداء :

إلى كـــل من أوْقد جذوة المسرح فى سنواته العامرة : الخمسينيات والستينيات .

إلي كل أسلافهم العظام الذين نحتوا الصخر ليقوم فى وطننا العربى فن المسرح .

إلى شباب المسرح من الفنانين المجاهدين ، الذين نذروا أنفسهم كى يعود للمسرح نوره وناره معا .

على الراعى

الغلاف للفنان :

بهجت عثمان

تقــــديم

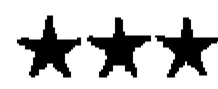
أنظر ورائى فى رضا.. !

أما الرضا فمبعثه أنني على يقين الآن من أن الجهود التى بذلناها جميعا منذ أواسط الخمسينيات قد أثمرت الثمرة المرجوة . وضعت المسرح ، واللعبة المسرحية بالذات فى وجدان الناس ، وحفرت لنفسها فى هذا الوجدان أخاديد عميقة يصعب سدها أو تجاوزها أو تجاهلها

وأعلم أن هذا اليقين يستفز أناسا كثيرين ، يرون فيه تفاؤلا مفرطا ، يوشك أن يكون خدرا يقصد به تخفيف الاوجاع : أوجاعى وأوجاع غيرى ممن أحبوا المسرح وسعدوا بازدهاره وعصف بهم الألم لما رأوا شجرته المزدهرة تذوى وتذبل وتميل إلى السقوط .

غير أننى آمنت دائما بأنْ لا شىء بنى على واقع صلب يمكن أن يموت ، مهما اشتدت الانواء ، واستفحلت قوى اعداء الثقافة . قلت أكثر من مرة أن المسرح الآن فى حضن الجماهير . قد أوصلناه عبر الصخور الناشئة والمزالق الخطرة إلى شط الأمان .

وما يجرى الآن من محاولات لتشويه المسرح ، أو تحويله إلى مقاولات استثمار يقوم بها تجار الفن من كل نوع ، هذه المحاولات مجرد عرض طارىء ، يمكن أن نتخلص منه بأيسر السبل – لو قدمنا الفن الجيد الممتع للناس . وفى الساحة المسرحية الآن نماذج من هذا الفن الجيد ، الجاد الاساسى ، الممتع فى المظهر والمخبر معا . وهى تلقى الاقبال الذى تستحق .



على أننى لم أكتب الصفحات التالية فى هذا الكتاب لمجرد إعلان رضاى . بل قصدت بها – فى الأساس – أن تكون شهادتى على ما جرى فى الساحة المسرحية من أحداث ، منذ أن توليت رئاسة مؤسسة المسرح عام ١٩٥٩ حتى تركتها عام ١٩٦٧ . وقد كانت سنوات حافلة بكل ما يسر ويبهج تارة ، وما يبعث على الأسى تارة أخرى . وسيجد القارىء بعضا من هذه الاحداث – لا كلها – مسجلة فى هذا الكتاب .

وقد انصرف جزء من شهادتى إلى تسجيل وتفصيل الأعمال التى قمت بها فى خدمة المسرح مدة اشرافى عليه . اضطررت – على كره منى – أن أتحدث بلغة «أنا» ، وهى غير محببة الىَّ ، بعدما مرت سنون كثيرة على هذه الأعمال ، فنُسيت ، أو تنوسيت ، أو نسبت إلى الغير ، عمدا ، أو عن غير قصد ، بعدما – وهذا

أفدح ما فى الأمر - جاءت أجيال جديدة لم تنس أو تتناسى أو تنسب إلى الغير ، لأنها لم تعرف أصلا أنْ كان هناك مسرح مزدهر وارف الظل يبسط نوره وعطره وزهره على الناس فى الخمسينيات والستينيات.

لهذا حرصت على أن انسب الأعمال إلى أصحابها الحقيقيين ، وجهدت فى أن أعيد الحق المغموط إلى كل من خدم المسرح ، والثقافة ووزارة الثقافة ، وعلى رأس هؤلاء جميعا الوزير المثابر فتحى رضوان الذى انشأ وزارة الثقافة ، ومعاونوه الكبار : الدكتور حسين فوزى ويحيى حقى ونجيب محفوظ وابراهيم زكى خورشيد، وكوكبة من الأسماء المتألقة الدافقة الراغبة فى الخدمة من فنانى وكُتاب المسرح ، ورجال السينما والموسيقى والفنون التشكيلية

كذلك ضمنت الكتاب فصلا مطولا عن القضايا المسرحية التى ثارت فى تلك الأيام الزاهرة ، وذلك من خلال مقالات كتبتها هذه الأيام عن قضايا مهمة مثل : الثقافة والإعلام والمسرح الغنائى أو عن طريق مقالات عدة كتبتها كلها - عدا قلة - فى عامَىْ : ١٩٧٠ - ١٩٧١ فى مجلة روزاليوسف ، وهى مقالات تحوى - وبالتالى تؤرخ - لكثير مما دار من جدل واتفـــاق أو خلاف فى النظـــرة إلى المســرح : كيفية بنائـــه ، سبل انتشاره ،جمهوره المستهدف وغير ذلك .

وفى قلبى ركن دافىء ودائم لبسطاء الفنانين المسرحيين ، الذى ضحوا بأعمارهم ، وأحيانا بحياتهم فى سبيل أن تبقى شعلة المسرح مضيئة . وهؤلاء خصصتهم بالفصل المعنون : «شهداء المسرح» ووضعت على رأس هؤلاء فنانينا العرب الذين ماتوا فى السجن ، أو من جراء الملاحقة ، أو من الكمد أو من مصادرة الأعمال ، ثم اتبعت هؤلاء بذكر من احترقوا فى سبيل المسرح . سواء منهم الفقير المعدم الذى مات جوعا ومرضا وهو يقدم أعماله مثل الفرنسى دى بيرو ، أو من ساند الفقير المطحون دائما ، وظل – رغم الثراء الواسع الذى تخلّص إليه – يساند الفقراء ضد الاغنياء ، ويرفع عاليا راية الانسان البسيط الباحث عن القوت والعيش الشريف فى غابة من الاثرياء لا ترعى عرفا ولا مبدأ ، ولا تعرف هدفا فى الحياة سوى جمع المال ، واعنى به الفنان العظيم شارلى شابلين .

ولا أريد أن أقدم باقى الفصول ، فهى تتحدث عن نفسها بغير تعقيد وتتدرج كلها ضمن الهدف الذى حددته للكتاب ، وهو : تقديم آيات الحب والعرفان ، لكُل من أسهم فى إشعال جذوة المسرح فى بلادنا وباقى أجزاء الوطن العربى ، قبل الخمسينيات وبعدها .

علی الراعی

١٣ يناير ١٩٩٤

الفصل الأول

هموم المسرح وهمومي

فى البدء كانت الفرجة

دقات طبول سرادق الاراجوز أمام بيتنا . كانت تدغدغ أعصابى بشدة : «تيتى تم تيتى تم» على التوالى ، بلا انقطاع . فُتنت بها مع أولاد الشارع ووضعنا لها كلمات قوائم اللحن : دفنا الكلب ، دفنا الكلب ! مجـرد كلمات تترجم اللحن إلي أشياء نعرفها.

وبوق الحاوى الذى كان يعرض ألعابه ، كان يرن فى أذنى ، ساحرا أخاذا . لازلت أذكر البنت الجميلة التى كانت تردد أغنية بها ايحاءات حسية ، تتمشى مع جمالها البكر الموشك أن يشق براعمه :

البنت البيضا قالت لابوها .. جوزنى يابا لاطلع طفشانه !

وصرخات المهرج الواقف على باب خيمة السيرك أمام بيتنا ، سيرك ابن عَمّار ، تدعونى إلى أن أدخل العالم السحرى الذى أسمع عنه من اصدقاء الشارع لم استطع أن أوفر قرشا ونصف القرش أدخل به السيرك ، فجعلت اعتمادى على من كانوا اسعد منى حظا ، فاستطاعوا أن يمتعوا أنفسهم بألعاب المهارة ، والجمباز وعروض الحيوانات.

وذات مرة أقيم عرض شعبى فى الساحة التى يطل عليها بيتنا . وكانت مخصصة للاحتفالات الشعبية العامة ، وعلى رأسها المولد النبوى – دخلت دكاناً صغيراً . استأجره نصاب شعبى ذكي، أخذ يعلن على باب الدكانة : «ادفع قرشا وتمتع بمشاهدة ست الحسن والجمال . عجيبة من الاعاجيب طولها لا يزيد على مساحة وجه الإنسان حسناء واردة لتوها من استنبول !» دخلت الدكان فوجدت وجه امرأة جميلة يتحرك على حافة خشبية مرتفعة ، باقى جسم المرأة ستار صفيق قال النصاب أن المرأة لا جسد لها، وانما لها وجه فقط هو هذا الجميل الذى تشاهدونه !

كان الناس يدخلون أفواجا ليروا هذه العجيبة الفذة لا أذكر أن أحدا منهم خرج ساخطا واكبر الظن أننى أنا أيضا صدقته بالفعل ، وخرجت راضيا !

بعد سنوات فتحت باب غرفتى المطلة على الشارع مباشرة ، شارع البرلمان ، فوجدت على الجدار المقابل ، عبر الشارع ملصقاً إعلانيا كبيرا فتنت به فتونا كان صورة بالألوان ليوسف وهبى وأمينة رزق فى فيلم · «أولاد الذوات» المأخوذ عن المسرحية لم أستطع المقاومة فدبرت القروش القليلة اللازمة لمشاهدة العرض أول فيلم ناطق يعرض في مصر فبعد دقائق قليلة من عرض

صامت ، انطلق صوت يوسف وهبى مقدما الفيلم ، معلنا أنه قصد به ارساء حجر الاساس لنهضة سينمائية مصرية .

أظن أن يوم مشاهدة الفيلم فى سينما «باتيه» فى الحى الافرنجى من مدينة الاسماعيلية التى شهدت طفولتى الباكرة ، أظن هذه المشاهدة قد كانت اقوى جذب دفع بى إلى حب التمثيل والممثلين ، وحب المسرح من بعد .

كان هذا الذى قدمت قد حدث فى أواخر العشرينات . وكانت تكمل الصــورة أغانى عبد الوهـــاب القديمة الجميلة ، وأغانى أم كلثوم الباكرة ، وظهور أداة عجيبة اسمها «ماركونى» كانت توصل إلينا فى الاسماعيلية صوتا خافتا لإحدى محطات الإذاعة الأهلية ذلك كان جهاز الراديو ، الذى عرف أولا باسم ماركونى .

وإلى هذه المؤثرات أضيفت المونولوجات المسجلة على اسطوانات . كان أشهرها مونولوجات سيد سليمان ، الذى كان يقدم لنا مونولوج «التلميذ العبيط» . مونولوج طريف كان يحظى باقبال تلاميذ المدارس ، لما يحويه من تندر على التلاميذ الكسالى، والآخرين القليلى الذكاء . وكانت شخصية التلميذ العبيط إحدى الشخصيات البارزة فى المسرح المرتجل ، وكانت دائما تثير الضحك والاعجاب ، وقد بلغ بى الاعجاب بالمونولوج حد حفظه عن ظهر قلب كلمات ولحناً . ولازلت إلى اليوم أردده للصغار الذين أعرفهم – احفادى خاصة – فيتعلقون به هم الآخرون .

وقد كان مقدرا للاسطوانات التى تحمل مواداً فنية من ألوان مختلفة أن تحفر خطا عميقا فى وعيى بفنون الأداء فحينما تركت مدينة الاسماعيلية أوائل الثلاثينيات إلى القاهرة لأتم تعليمى كانت اسطوانات تحمل مسامع من المسرحيات تباع فى اسواق العاصمة . وكان أشهرها يحمل مسامع من مسرحية أولاد الذوات، وأخرى من مسرحية عن نابليون وماكبث . وبالطبع استمعت مرارا إلى هذه الاسطوانات العزيزة ، وحفظت ما جاء فيها حفظا تاما ، وما مللت قط أن اسمعها المرة تلو المرة .

كان صوت يوسف وهبى يجلجل فى الاسطوانة الأولى منددا بزواج الاجنبيات فقد تزوج حمدى بطل المسرحية من فرنسية لم تلبث أن خانته ، وحين ضبطها فى أحضان عشيقها انفجرت حمم غضبه ، واخذ يسب الزوجة وعشيقها معا ويقرع نفسه تقريعا شديدا فى كلمات عنترية : «احنا مالنا ومالكم . انتو ناس مضروبين بويه تضحكوا علينا باسم الحب والتضحية . يامراة الكل يامزبلة إلخ

وكان صوت جورج أبيض الفخم الجهورى يهزنى هزا عنيفا فى مسمع من مشهد الخنجر المعروف فى مسرحية ماكبث : «ضحك أحد الحارسين في قومه ، وصاح الآخر : «ياللجريمة . قال الأول : ليحفظنا الله فأجابه الثانى آمين . أما أنا ، فقد سمعت

كلمة آمين ، ولم أجسر أن اجيبك آمين . كان مكبث على وشك أن يقتل مليكه وقريبه وضيفه دنكان ، فلما فعل طار النوم من حياته إلى الأبد ، فصاح ملسوعا : اسمع هاتفا يصيح بى ، لن تنام . لن تنام يا قاتل الرقاد .

ترسبت هذه المؤثرات جميعا فى لاواعيتى . وفى الربع الأول من دراستى بمدرسة التوفيقية الثانوية ترجمت مسرحية مبسطة اسمها : «رسالة من المريخ» - ترجمتها بجهد مضنٍ لتلميذ معرفته بالانجليزية محدودة . ولكننى انجزت الترجمة ، وشعرت بشىء غير قليل من الفخر .

ثم اضاءت حياتى كتابات طه حسين ومسرحيات توفيق الحكيم. أحببت طه حسين حبا جما واتخذته مثالا ، وقدوة وجريت وراءه لاهثا . حتى قال لى أبى وهو نصف غاضب ونصف سعيد : «خليك ورا طه حسين لحد ما يلبسك البرنيطة» !

أما توفيق الحكيم فقد فتننى حواره ، وفكره الدرامى ، وعشقت مسرحياته المتألقة بالفكر والفن معا من أمثال : أهل الكهف ، وشهر زاد . فلما كتب مع طه حسين كتابهما الاخاذ : «القصر المسحور» اجتمع الحبيبان عندى فى ساحة الفن الذى أخذ يتسرب إلى روحى متخذا مسارب بعيدة الغور ، ظلت كامنة لا أنتبه إليها تمام الانتباه .

وحين دخلت كلية الآداب عام ١٩٣٩ والتحقت بقسم الأدب الانجليزى ، وجدت المسرحية التى قدمها لى چورچ أبيض على اسطوانة ، تحتل أحد مدرجات الكلية يقدمها محاضر انجليزى طيب القلب ، دامع العين في محاضراته يحللها تحليلا دقيقا ثم يعيد تركيبها أمامنا كان اسم ذلك المحاضر اسبرى ، وكان عاشقا لشكسبير ولآثار القاهرة ، يؤرقه أن آثار القاهرة يهددها الاهمال والفناء ، وأن عواصف الحرب العالمية تهدد الامبراطورية البريطانية !

كان بين محاضرى القسم استاذ آخر اسمه لينجز، مفتون بالعصور الوسطى وبشكسبير وبالإسلام - اسلم فيما بعد وسمى نفسه : ابو بكر لينجز . وكان ينتقى الطلاب الذين يرى فيهم ميلا إلى الصلاة ليؤمهم ، ويبشر بنواحى الخير الكثير الذى احتوته العصور الوسطى شرقا وغربا . أخذ على عاتقه أن يقدم لنا شكسبير ممثلا على المسرح ، فأخرج مسرحية : «زوجات ويندسور المرحات» في عرض اعجبنا به كلنا ، ومثلت فيه صفية المهندس دور إحدى الزوجات ، كما قام بدور فلستاف ، عابد اللذة الشهير ، المفتون باطايب الطعام واجساد النساء زميل لنا اسمه وجيه قطب وكان خفيف الظل ، مرح الروح ميالا هو الآخر إلى لذائذ الحياة ، فأدى الدور بنجاح ملحوظ .

وحين انتقلت فى عام ١٩٤٣ إلى العمل بالإذاعة ، لم ألبث أن اندمجت في عالمها الرحب ، رغم الصدمة الكبرى التى تلقيتها فى أيامى الأولى ، كنت تركت روافع الأدب العالمى من اسبوعين فقط . هما كل المدة التى انقضت بين تخرجي وبين التحاقى بالإذاعة . كنت أحد طلاب قسم الامتياز وكانوا يعطوننا علاوة على المقررات المعتادة مقررات أخرى فى الامتياز الأدب الاغريقى والايطالى والفرنسى والألمانى .

وكنت طيلة ثلاثة أعوام قبل التخرج أردد أسماء اسخيلوس واريستوفان ودانتى وبوكاشيو وجيته وموليير ولوساچ ، وهوجو ، فإذا بى أصبح مذيعا وأدخل الاستوديو في مدة قياسية فى قصرها ، وافتح الميكروفون لاقول : هنا القاهرة اليكم قطعة موسيقية بعنوان : محمد لابس سيفه !

كانت الصدمة شديدة الوقع كما اسلفت . وكنت ضيقا بعملى كمذيع ، متوجسا من أننى لن أوفق فيه ، قلقا لأن غلطة المذيع ككذبة الأمير فى خطبة زياد بن ابيه بلقاء مشهورة غلطة ، تذاع على الملايين . وكثيرا ما كنت أغادر الاستديو وأنا غير راضٍ عن نفسى على الاطلاق . ومرة خرجت من الاذاعة بعد منتصف الليل ليل القاهرة المعتمة الضوء ، ذات المصابيح الزرق ، وكنت فى غاية من التعاسة فجلست على الرصيف وأخذت أبكى . وشاهدنى أحد الجنود البريطانيين فسألنى مشفقا : لم أنت حزين هكذا ؟ .

على أننى ما لبثت أن انسجمت مع حياتى فى الاذاعة . انسجاما واعيا وحذرا فى آن . فقد وجدت فيها ليس فقط فرص الالتقاء بكبار الكتاب : أحمد أمين والمازنى والعقاد وسلامة موسى وأحمد زكى وغيرهم من قادة الفكر فى الاربعينيات ، بل تعرفت كذلك إلى ملوك الضحك الشعبى : اسماعيل يس ومحمود شكوكو وسيد سليمان ونجيب الريحانى ، وأم كلثوم وعبد الوهاب طبعا . اتسع مفهومى للأدب والفن وللمسرح ليشمل الاشكال الشعبية المتداولة فى فنون الأداء . وكان فن المونولوج يفتننى بصفة خاصة ، فقد كان فى أوجه فى الثلاثينيات والأربعينيات بعد بداية مشهودة فى العشرينيات ، حيث كان حسين المليجى ويوسف وهبى يلقيان نماذج منه - الأول فى دور اللهو والثانى فى النادى الأهلى كما كان فكرى أباظة يتعامل معه ، بالإضافة إلى الممثل الخفيف الظل محمد عبد القدوس ، والفنان الذى يدانيه ظرفا : حسن فايق .*

* الواقع أن الفنانين اشتركوا بدور كبير فى ثورة ١٩١٩ وقد أشاد سعد زغلول باشا زعيم الثورة بهذا الدور وكان فى مقدمتهم سيد درويش الذى ألف ولحن عددا كبيرا من الاناشيد الوطنية التى كان يرددها الشعب فى مظاهراتهم ضد الاحتلال البريطانى وكان فى مقدمة هؤلاء الفنانين أيضا الفنان حسن فايق الذى كانت له عدة منولوجات حماسية رددها الشعب وحفظها عن ظهر قلب وكان سعد زغلول يعجب بهذه المنولوجات ويطرب من سماعها بل وكان يعتقد أن حسن فايق هو أعظم ممثل ومطرب فى مصر . وعندما تولى سعد رياسة الوزارة فى عام ١٩٢٤ وأجرت وزارة الاشغال أول مباراة بين الممثلين والممثلات والمطربين والمطربات ووزعت عليهم عدة جوائز مالية كبيرة حدث أن قرأ سعد فى الصحف أسماء الفائزين فى تلك المباراة -

وفى الثلاثينيات والأربعينيات ، أصبح المونولوج لونا انتقاديا محبوبا ومجديا على أيدى اسماعيل يس ومن ورائه ابو السعود الابيارى ، ومحمود شكوكو ومن ورائه فتحى قوره وثريا حلمى ومن ورائها المخـــرج المعروف حسن الامام الذى كان يكتب - لها مونولوجات لاذعة فى نقد بعض المظاهر السالبة فى حياتنا الاجتماعية .

ورفد المونولوج المصرى المونولوج القادم من الشام - سوريا ولبنان ، حيث قام على رأس فن المونولوج العظيم المحامى المناضل عمر الزعينى ، الذى استخدم مونولوجاته فى التنديد بالاستعمار الفرنسى لبلاده ، وفى لفت النظر إلى المفارقات الاجتماعية فى لبنان التى تجعل القلة موسرة وسواد الناس فى حالة عوز واضح . وكان أشهر مونولوجاته مونولوج «الردب» ومونولوج «لو كنت حصان» استمعت إليهما مسجلين على الاسطوانات . وفى الأول

- كيوسف وهبى وجورج أبيض ومنيرة المهدية وغيرهم ولم يجد بين هذه الأسماء اسم حسن فايق أرسل سعد فى استدعاء وزير الاشغال مرقص حنا باشا وسأله عن سبب استبعاد اسم حسن فايق من بين الفنانين الذين فازوا بجوائز الوزارة . وقام مرقص حنا بتحقيق الموضوع فاتضح له أن حسن فايق لم يتقدم إلى مسابقة الوزارة وعندما نقل الأمر إلى سعد زغلول استدعى حسن فايق لمقابلته الذى أكد لسعد أن ما قام به أثناء الثورة إنما كان بدافع من وطنيته وأن هذا الدافع لا يستحق المكافأة ولا يدخل بند الجوائز المادية .. آخر ساعة ٢١ مارس ١٩٧٣

يهزأ الزعينى بقرار حكومة الانتداب أن يلبس القاضى الروب فى جلسات المحاكم ، فعلق الزعينى على هذا القرار تعليقا ساخرا :

ع الهوب الهوب الهوب

والقاضى لابـــس روب

والحق أخد مجــــراه

ما عاد فيه ظلم اليوم!

أما المونولوج الثاني فقد تعرض فيه عمر الزعينى لترف المترفين وفقر الفقراء ، فتمنى لو كان حصانا في بيت أحد الاثرياء لتركبه النعم ، يعتنى به الخدم والاطباء ويأكل الفستق والبندق ، ولايكدر صفو حياته شيء غير أنه للأسف «مخلوق انسان فى جبل لبنان» ، ومن ثم فهو يقنى لو كان حصانا .

وهيأت لى ظروف العمل بالإذاعة أن أعمل بالاخراج بعض الوقت فأخرجت تمثيلية كتبها بديع خيرى ، لا أذكر اسمها الآن ، ولكنها تدور حول نشاط معلمة قادرة ، تملك مقهى على حافة أحد الطرق ، وهو لون أصبح سائدا فى تمثيليات الاذاعة والتليفزيون فيما بعد

كذلك أخرجت برنامجا ثقافيا عن «دانتى» قامت فيه الممثلة البادئة اذ ذاك فاتن حمامة ، بـــدور بياتريس ، حبيبة دانتى فى

الواقع والخيال معا . أذكر أن أجر فاتن عن الدور كان جنيهين ، جاءت تطالب بهما وهى تتعثر فى أذيال الخجل ، بعد أن صهين منتج البرنامج عن دفع أجرها .

كانت فترة عملى بالإذاعة فرصة للتعرف الواسع الملْهم بالحياة الثقافية فى مصر ابان الأربعينيات ، وقد كانت حياة فائرة ، صاخبة ، مدوية ، مصر فيها تتهيأ لأحداث جسام سوف تلى فيما يقدم من السنين . وقد افادتنى هذه الحياة فائدة كبرى حينما ظفرت ببعثة لدراسة الأدب المسرحى العالمى فى انجلترا وسافرت إلى هذه البلاد ذات التاريخ العريق فى المسرح عام ١٩٥١ لالتحق بكلية الآداب جامعة برمنجهام ، احضر للدكتوراه فى مسرح برنارد شو ، واستقصى العوامل الفكرية والفنية التى كونت هذا المسرح الحافل بالأفكار والأحداث والشخصيات .

كان من حسن حظى أن سكنت فى برمنجهام التى تقع على بعد ساعة ونصف من لندن ، وثلاثة أرباع الساعة من ستراتفورد بلد شكسبير . هيأ لى هذا الموقع المتوسط أن اتمتع بمواسم شكسبير فى إبانها ، وأن أمد الطرف إلى مسرحيات لندن ، كلما عرضت مسرحية مهمة . وأذكر أن مسرحية «عطيل» كانت تعرض فى لندن ذات موسم فركبت القطار إلى لندن ، وشاهدت المسرحية فى عرض الماتينيه ، وهو يبدأ فى الثانية بعد الظهر ، ثم عدت إلى

برمنجهام فى اليوم ذاته عدت دامع العينين ، شجًى الفؤاد بعد ما شاهدت أداء الممثل القادر - مايكل ريدجريف لدور عطيل . دائما تثير هذه المسرحية فى نفسى الأسى الذى يدغدغ القلب ويبعث فى النفس حزنـا نبيلا مُطَهِّرا هاهنا جـريمة ترتكب بلا سـبب ، ولا جدوى جريمة سببها الأساسى عجز الانسان عن الارتفاع إلى النبل الروحى الذى تقدمه لنا الحياة احيانا ، فنتركه يمرق من خلال أصابعنا بدلا من أن تقبض عليه ونعض بالنواجذ

إلى جوار هذا كان فى برمنجهام - وهى عدا الجامعة وما تحفل به من نشاط - بلدة صنـاعية كئيبة ، الجمـال فيها غريب لا مكان له وسط دخان المصانع ، ونشاط البنوك ، كان فيها مسرح شديد النشاط اسمه برمنجهام ريبورترى وكان يقدم المسرحيات العالمية والبريطانية فى اخراج متقن وتمثيل مقتدر وهو مسرح أنشأه رجل اسمه سير بارى جاكسون ، كان متحمسا لفن المسرح حتى أنه أقدم ذات يوم على اخراج خماسية برناردشو المفرطة الطول «العودة إلى متوشالح» أخرجها وقدمها في خمس ليالٍ متصلة ، وهو ما كان يعد عملا بطوليا اذ ذاك ولا يزال كذلك إلى الآن وبهذا أحيا جاكسون الممارسة المعروفة فى مسرح العصور الوسطى باسم . المسرحية فى حلقات

كذلك كان من حسن حظى أن كان على رأس قسم الأدب

الانجليزى فى جامعة برمنجهام الحجة العالمية فى فن الدراما وتاريخه : بروفيسور الارديايس نيكول وكان إلى جوار منصبه المهم وكتبه الموسوعية العديدة فى تاريخ الدراما ، يرأس أيضا مركز الدراسات الشكسبيرية .

حينما علم بروفيسور نيكول أننى أنوى دراسة مسرح شو ، لم يستطع أن يخفى ضيقه الشديد . فقد كان عدد من الباحثين ، خاصة من خارج المملكة المتحدة قد تناولوا شو بالدراسة . مفتونين بآرائه الذكية اللماحة ، غير معنيين بجانب الدراما فى مسرحه . لهذا رفض نيكول موضوع البحث وقال : لا أريد أن أقرأ منشورا ايديولوجيا آخر عن برنارد شو اقترح علىَّ بدلا من شو أن ابحث فى موضوع : الصحراء فى الأدب الانجليزى !

قلت لبروفيسور نيكول : أننى تركت فى بلدى عملا هاماً وواعدا ومجزيا ، فى سبيل أن أحصل علما بالدراما التى أعشقها - الدراما البريطانية والعالمية . والموضوع الذى يقترحه لا يحقق لى هذا الهـدف . واقترحت أن يكون موضوع البحـث : «دراما برنارد شو ، بعض المؤثرات على التقنية» . هنالك خفف نيكول من اعتراضه وقال : أتدرى انك بهذا سوف تدرس الدراما العالمية من اليونان حتى العصر الحاضر ؟ قلت : نعم ، ادرى . ولهذا السبب بالضبط اخترت برنارد شو ، فقد تعاقبت على مسرحه المؤثرات

الفنية والتقنية العالمية ، وكان مسرحه انتقائيا . من يدرسه لابد أن يقرأ اريستوفان وموليير وابسن وتشيخوف ، علاوة على المؤثرات التي وفدت إلى مسرحه من السيرك ، والكوميديا دى لارتى .

هدأ نيكول اذ ذاك وسمح لى بمواصلة البحث .



لم يكن ما شرحته لبروفيسور نيكول هو السبب الوحيد فى اختيارى مسرح برنارد شو موضوعا لدراسة الدكتوراة فقد كنا فى الاربعينيات والخمسينيات مشغولين بموضوع ما سمى فيما بعد . الالتزام فى الأدب وكنت أنا بالذات شديد الشغف بالبحث فى أغوار هذا الموضوع وكان السؤال المحورى الذى يواجهنى هو : كيف يستطيع الكاتب ذو الرأى أن ينشىء أدبا يريد له أن يصل إلى الناس ، ويظل مع هذا أمينا لمبادئه ؟ بعبارة أخرى ، اين يبدأ الأدب ذو الافكار وأين ينتهى ؟ وكيف ينجح الاديب فى أن يصل بدعوته إلى الناس دون أن يسقط فى هوة الدعاية الفجة ؟ بعبارة ثالثة ما هو الأدب الهادف وكيف يحذر أن يكون الأدب الهادف ؟

كان الموضوع أهمية خاصة لى ، ليس فقط على الصعيد الشخصى ولكن أيضا - وبصفة خاصة - على صعيد ما كنت أهيىء نفسى له . ان أكون ناقدا

وقد كان التطلع إلى النقد رغبة باكرة فى حياتى . فمنذ السنة الثانية الثانوية وأنا – فى أحلام اليقظة – اتطلع إلى الوقت الذى أصبح فيه ناقدا ذا نفوذ إذا اقرأ العمل وأبدى فيه رأيا ثم وقع بامضائه ، استمع إليه الناس فى تقدير وتوقير . هذه كانت أحلام اليقظة لتلميذ يشرف على مرحلة المراهقة . ولكنها احلام ظللت متمسكا بها ، أعمل جاهدا على تحقيقها بكل ما أملك من سبل . فى أوائل عهدى بالتعليم الجامعى ، كنت انظر إلى مكتبة الانجلو – وكانت اذ ذاك فى دكان متواضع قبالة المبنى القديم لصحيفة الاهرام – كنت انظر وأقول : أكبر ما اتمناه هو أن تغلق علىَّ أبواب الدكان واترك وحدى مع كل هذا الكم من الكتب لألتهمها التهاما .

واثناء التعليم الجامعى ، لفت نظر كل من الدكتور محمد خلف الله أحمد ، والاستاذ ويمنت ما كنت أبديه من آراء نقدية وجداها صائبة اعجب الدكتور خلف الله ، رحمه الله ، بموضوع نقدى كتبته عن أحمد أمين ، وعلق ويمنت على موضوع آخر بقوله – موجها خطابه لزميل لى – ما أشد صدق حكمه على الاشياء .

أقول هذا الكلام كله بعيدا عن الفخر بالنفس ، وإنما أريد أن أوضح به أن بعض الناس يولدون نقادا بالامكان ، ثم تصقلهم الموهبة والدراسة . وبعضهم يؤتى الفراسة ، أو نفاذ البصر ، حتى

وهم فى سن الشباب الباكر . وأقول كذلك لأننى حين أنهيت دراستى للدكتوراه عام ١٩٥٥ ، استشعرت من نفسى القوة والقدرة على أن اتخذ لنفسى نهجا مستقلا عن ذلك الذى وجدته سائدا فى قاهرة منتصف الخمسينيات فى صفوف اليساريين .

كان ذلك النهج يؤدى إلى اعتبار الموضوع الادبى النبيل ضمانا أكيدا ليس فقط لقيام العمل الفنى ، بل - أيضا - لجودته بالضرورة فإن تكتب عن التمييز العنصرى ، أو الاستعمار أو الاستغلال ، أو مصادرة الرأى فإن هذا سبيلك إلى انتاج ادب مقنع ، حتى ولو لم تحفل قط ، أو لم تحفل كثيرا بمقتضيات صنعة الكتابة.

وإلى جوار هذا كان هناك شعور عام بأن الموهبة هى كل شىء، وأنها ليست فى حاجة إلى خدمة تقنية . الموهبة وحى والهام يسقط عليك ولو كنت فى غرفة مغلقة وما عليك إلا أن تسطر ما يوحى إليك ، كما لو كنت منوما مغناطيسيا .

كانت محصلة دراستى لمسرح برنارد شو ، أن الرجل جهد كل الجهد فى أن يترجم آراءه إلى أشكال فنية مقبولة ، لا تدين إلى الرأى وحده ، بل هى محصلة تفاعل خلاق بين الرأى والصنعة. وكان وهو ينادى بقولته المشهورة : «المسرح هو كنيسة القرن العشرين» يعرف تمام المعرفة أن خدمة هذه الكنيسة الخدمة

الواجبة تقتضى أن تمد دراستك لفنك حتى تشمل بداياته الأولى وتنتهى بالعصر الحاضر . كان وهو فى أواخر أيامه يحاول جاهدا أن يغير أساليب تعامله مع المسرحيات . ومسـرحياته الأخيرة تقترب كثيرا من مسرح العبث ، وسعيه للمعرفة كان يدفعه إلى محاولة التعرف على الكتاب المسرحيين الجدد من أمثال جان انوى، الذى كان يجهد كى ينطق اسمه نطقا صحيحا .

على أن الدرس الأكبر الذى تخلص لى من دراسة مسرح برنارد شو ، هو أن الرجل كان فنانا فى المحل الأول ، ومفكرا داعيا فى المحل الثانى . صحيح أنه وصف نفسه أكثر من مرة بأنه «الفيلسوف الفنان» ، ولكنه حين كان يخلد إلى نفسه كان يعترف بوضوح بأن الفن اقرب إلى نفسه من الرأى . ولعل خير شاهد على هذا موقفه من شكسبير . فقد كان يصدر التصريحات النارية ضد المعلم المسرحى ، وكان أشدها تطرفاً قوله : «ليس بين الكتاب من احتقره احتقارى لشكسبير . ولو قيض لى أن استخرجه من قبره ، لرجمته بالحجارة» . ولكنه كان يضع صورة شكسبير على رخامة المدفأة ، ويعترف فى السر بأن شكسبير فنان خالق من الدرجة الممتازة . وأن ما يأخذه عليه من أن آراءه وفلسفته متخلفة . لا يؤثر على فنه تأثيراً يذكر .

على أن التناقض الواضح بين المعلن والمكنون من رأى شو فى

شكسبير لا يعود إلى خطأ ارتكبه شكسبير ، بل إلى افتراض أن الآراء والمواقف التي تبديها شخصيات شكسبير هي تعبير عن آرائه هو . ومن ثم يمكن اتهام شكسبير بأنه فاشى لأنه كتب مسرحية «تيتس اندونيكوس» التى تظهر هذا الأخير محتقرا للشعب متقززا من ضرورة عرض نفسه على الجماهير كي يحظى بموافقتها واصواتها الانتخابية هذا على سبيل المثال .

إلى جوار هذا سأل الكاتب الصحفى هيسكيث بيرسون فى مقابلة مع شو ، سأل هذا الأخير : أيهما يحظى باعتباره فكره أم مسرحياته ؟ فلم يتردد شو فى القول : إن مسرحياته هى الأجدر بالاعتبار لأن الفكر كان يمكن لغير شو أن يأتى به ، أما المسرحيات فإن رجلا واحدا فقط كان يستطيع أن يكتبها : چورچ برنارد شو

قوت دراستي لمسرح شو ما كنت أحسه فى نفسي قبل السفر، من ضرورة أن يكون الفن فنا أولا أن يقوم العمل الفنى على قدميه ككائن يستحق الحياة لذاته ، وليس بفضل ما يبثه من آراء . كذلك ترسخت فى نفسي أهمية أن يسير الفكر والصنعة جنبا إلى جنب وأن يكون العمل الفنى قادرا على الاقناع ، فى الوقت ذاته الذى يحفز فيه العقل ويضيء النفس بالكلم الطيب .

★★★

حين عدت إلى القاهرة فى يوليو ١٩٥٥ ، وجدت نعيما وملكا كبيرا . كانت ثورة يوليو قد فجرت طاقات هذه الأمة المجيدة ، وفتحت أمام مبدعيها أوسع الابواب . قدمت الثورة الزاد النفسى والزاد الفكرى ، إلى جوار لحظة شديدة التوهج فى حياة بلادنا لحظة انهيار السدود التى كانت تحبس وراءها ماء الفكر المُخَصب، خالق الحياة . تداعت صروح الظلم ، وتخلخل نظام الطبقات تخلخلا شديدا ، واختفى احتكار الرأى وصنع القرار . وجهت الثورة الوليدة دعوة صريحة وضمنية إلى كل المصريين ومن بعد كل العرب ومن بعد ذلك كل شعوب العالم الثالث إلى المشاركة فى صنع مصيرهم . استكشافه ، ودراسته ، وصنعه والحفاظ عليه .

شعر المصريون أنهم يملكون بلادهم بالفعل ، بعد أن يتولى طاقم من المصريين حكم البلاد بعيدا عن القصر المنهار والتدخل الاستعمارى الانجليزى السافر ، الذى كان يتلاعب بمصائر البلاد، ويوجهها الوجهة التى تخدم مصالحه . .

تلك كانت اللحظة السائلة فى تاريخ بلادنا ، إذ هى تقف على مفترق الطرق ، وتُعْمل الفكر محاولة أن تجيب على السؤال الخطير: أى السبل تسلك . وقد كانت هذه اللحظة دائما اكسير الحياة للمسرح أينما وجد . كانت وراء نهضة المسرح فى أثينا

القديمة وفى عصر النهضة الاوروبية وفى العصر الحديث ، أواخر القرن التاسع عشر .

فى خضم هذه اللجة الغالية ، ألقيت بنفسى القاء دون تردد . كنت طول اقامتى بانجلترا اتطلع إلى أن أخدم المسرح المصرى والعربى بما أحصل من علم وتدريب على طرائق البحث . لم يدر بخلدى قط أن أحصل العلم كى أنافس به الباحثين البريطانيين والغربيين عامة . لم أكن أحلم بأن انزل عن هويتى المصرية العربية، وأصبح واحدا ممن يتقنون اللغة الانجليزية ويعرفون أدبها مثلما يعرفه أهل البلاد . لم يكف اهتمامى ببلدى وناسى طوال اقامتى فى الغربة ، وكنت أتعجل القلم ، والعقل والجهد ، كى انهى مهمتى فى أقصر وقت ممكن . وبالفعل استغرقت قراءتى للدكتوراه وكتابتى للبحث عامين ونصفاً فقط، وانصرفت باقى المدة المقررة وهى أربع سنوات فى تعميق المعرفة ، والقراءة حول الموضوع والنهل من منابع الثقافة المتعددة التى تتيح نفسها بسهولة لمن يطلبها فى بلد متقدم ، ومنظم ومتحضر .

غير أننى كنت دائم القول لزوجتى – رفيقتى فى الحياة والسفر – أننى أشعر بالدين الكبير الذى يطوق عنقى نحو شعبى وناسى. فها أنذا اتلقى تعليما جامعيا ثانيا على حساب شعبنا الفقير المطحون ، المضيق عليه . وكنت قد حصلت على تعليمى الجامعى

الأول بالمجان – مجانية التفوق . ومعنى هذا أن شعبنا المكافح قد انفق على تعليمي مدة تزيد على عشر سنوات .

كانت السنوات الأخيرة من تعليمي الثانوى بالمجان أيضاً . بعد أن أصدر نجيب الهلالي قرارا بمنحي مجانية دائمة كاملة ، استجابة للمذكرات الدءوية التى كان أبى يقدمها للوزارة ، ويسعى إلى اقناع المسئولين في وزارة المعارف بصدق ما جاء فيها من عوزه . ومن رغبته في أن ينشيء أولاده خير نشأة ، وما أكثر ما تحمل في هذا من عنت وانفاق مال كان هو واسرته في اشد الحاجة إليه . كان ينفق علينا جميعا من معاش لم يزد عن العشرة جنيهات إلا قروشا قليلة .

لكل هذا آليت على نفسى أن أرد الجميل لشعبى الكريم المعطاء. وكان هذا القسم كالنار تلهبنى وتدفعنى إلى البذل . قلت للصديق أحمد حمروش ، الذى عين مديرا للمسرح القومى : لقد انفقت الدولة عليَّ أربعة آلاف من الجنيهات وأنا أريد أن أردها أضعافا مضاعفة . قال أحمد حمروش : أنت تستاهل هذا الانفاق. انظر أى حماس دافق يبدو من كلامك ويحثك ويحثنا جميعا على العمل.

★★★

كان الجو ملائما تماما ، والطريق أمامى ممهدة لكى أخدم

مسرح بلادى . فى عام ١٩٥٥ انشأ المناضل الواسع الثقافة فتحى رضوان مصلحة حكومية فريدة من نوعها ألحقت بوزارة الارشاد القومى هى مصلحة الفنون .

وكان من نصيب هذه المصلحة الجديدة أن تنشىء أول فرقة للرقص الشعبى ، هى فرقة ياليل ياعين ، التى شكلت المحاولة الأولى لتطوير الغناء والرقص الشعبيين وعنها انبثقت «فرقة رضا» والفرقة القومية للفنون الشعبية ، وقد أصبحت هذه المصلحة نواة لوزارة الثقافة والارشاد القومى ، التى انبثقت إلى الوجود فى يونيو سنة ١٩٥٨ وتولى ادارة المصلحة الفنان البصير المرهف الحس يحيى حقى ، يعاونه طاقم من الكتاب البارزين مثل نجيب محفوظ وعلى أحمد باكثير

وتوالت من بعد انشاءات الوزارة . فوجهت مصلحة الفنون إلى الاحتفاء بفنون الشعب ، ودعتها إلى المشاركة فى كثير من المؤتمرات المعقودة لدراسة المشكلات الفنية وفى المهرجانات العالمية . وأنشأت الوزارة الاوركسترا القومى ، الذى قدم حفلات موسيقية كبيرة أمها جموع كبيرة بلغت الالفين فى بعض الحفلات. كما انشأت البرنامج الثقافى المعروف بالبرنامج الثانى فى مايو ١٩٥٧ ، والحقت بدار الأوبرا فرقا للكورال والموسيقى والباليه . وتقدمت بمشروع انشاء دار للوثائق التاريخية القومية ادرجت له

الاعتمادات في ميزانية ١٩٥٧ - ٥٨ . وألفت لجنة من كبار المؤرخين ومديرى الجامعات واساتذتها لكتابة تاريخ مصر من أقدم العصور حتى العصر الحاضر . كما انشئت ادارة للشئون الثقافية وضعت على رأسها المثقف والمحقق الكبير ابراهيم زكي خورشيد الذى وضع أسس النشر الثقافى القيم والزهيد الثمن .

وخرجت فى عهده عدة سلاسل ثقافية ناجحة مثلها : أعلام العرب ، والمسرح العالمى ، والكتب الثقافية المتنوعة الاتجاهات ، كتبها خصيصا للسلسلة أعلام الفكر والرأى فى البلاد .

كذلك انشأت الوزارة مجلة ثقافية رفيعة المستوى سمتها : «المجلة» ظلت سنوات عدة تبث الفكر والثقافة الجادين باشراف أكبر العقول ، فقد ضم مجلس ادارتها كلاً من طه حسين والعقاد وحسين فوزى ، ورأس تحريرها الدكتور محمد عوض محمد وتلاه الدكتور حسين فوزى وعلي الراعى ويحيى حقى على التعاقب .

على أن أكبر انجازات فتحى رضوان فى مجال الثقافة هو النضال المستبسل الذى بذله لانشاء الوزارة إن هذا الانشاء هو فى حقيقة الأمر نقلة ثقافية كبيرة فى النظرة إلى الثقافة فى وقت لم تكن فيه كثير من الدول - حتى المتقدمة منها - تتمتع بوزارة مستقلة للثقافة . وحسبنا أن نعرف وزارة الثقافة المصرية ، التى صدر قرار جمهورى بانشائها عام ١٩٥٨ تحت اسم «وزارة

الثقافة والارشاد القومى» - هذه الوزارة كان ترتيبها الثامنة بين بلدان العالم . وقد تحمل فتحى رضوان عبئا كبيرا فى سبيل انشائها ، فقد اقيمت فى طريقه العقبات ، ولما أفلح فى تخطيها آخر الأمر بدأت الوزارات الأخرى تتخلص من عناصرها غير المرغوب فيها بأن تحولهم إلى العمل فى الوزارة الجديدة . ومع ذلك سارت الوزارة فى طريقها المرسوم بنجاح ، تعاونها خيرة فى العقول من كل الاجيال ، والتف حولها الجيل الجديد من المفكرين والمبدعين على اختلاف توجهاتهم السياسية والفكرية

أنــــا في الـــــــدراما
تربيت على الغالى .. !

أقول لنفسى دائما : أنا فى الدراما تربيت على الغالى . ساعدت الظروف المواتية على أن أتلقى تدريبا أكاديميا وعمليا فى حقلى الدراما والمسرح . درست الأدب المسرحى فى انجلترا : المركز الأول فى المسرح فى العالم كله . اتيحت لى فرص دراسة النظرية ومعاينة التطبيق في كل من لندن واستراتفورد وبرمنجهام. شاهدت روائع مسرح شكسبير فى بلدته وعلى أيدى الشامخين من مخرجي وممثلى مسرحياته .

ثم عدت إلى مصر لأجد فى بلادى بوادر نهضة مسرحية شاملة . قدمنى فتحى رضوان للحياة المسرحية بتعيينى عضوا فى اللجنة التى كونتها وزارة الارشاد القومى لفحص حال المسرح فى بلادنا . جلست إلى جوار توفيق الحكيم ومحمد زكى عبد القادر وغيرهما كنا نستقبل فى كل جلسة كبار المسرحيين المصريين ونسألهم عن حال المسرح : مم يشكو وكيف السبيل إلى انقاذه ؟

ولم تمض سنوات حتى كنت على رأس أكبر وأهم منظمة مسرحية تشهدها بلادنا فى تاريخها المسرحى الذى امتد قرابة ثلاثة أرباع القرن . وأتاح لى عملى فى المؤسسة رئيسا لمجلس

إدارتها أن أقود الحركة المسرحية فى بلادنا فى فترة خصبة ومثمرة من تاريخها . واسعدتنى الظروف بالاسهام فى لقاءات مسرحية كثيرة على مستوى العالم مثلت الجمهورية العربية المتحدة فى لقاء طوكيو عام ١٩٦٣ وكان موضوعه : «الشرق والغرب فى المسرح» . اذ ذاك شاهدت العروض التقليدية اليابانية ذات التاريخ الضارب فى القدم مثل مسرحيات «نو» وعاينت عروض الكابوكى الشعبية القريبة الشبة بالاوبريتات الشعبية التى عرفتها بلادنا فى صور مختلفة على أيدى سيد درويش وزكريا أحمد وبيرم التونسى، بالإضافة إلى مسرحيات الريحانى والكسار الاستعراضية .

ثم أسهمت من بعد فى مؤتمر دولى آخر فى نيودلهى عام ١٩٦٦ وكان مخصصا لموضوع المسرح الشامل ، وهناك شاهدت نحوا من ستة عشر عرضا مسرحيا تتراوح بين رقصات قبلية وأخرى تمثل الطقوس الهندية القديمة ، وثالثة تحكى قصص انبياء الديانات الهندية . كما شاهدت فرقة باليه من اندونيسيا تقدم باليه «رامايانا» فتخلف لى من مشاهدة هذه العروض وعروض مسرح الـ «نو» اليابانى فى طوكيو ونيودلهى معا شعور طاغ بأن المسرح الذى يقوم على الدراما وحدها هو فرع صغير انتزعوه من شجرة سامقة ، هى شجرة فنون العرض ، أو المسرح الشامل ، واننا إذا أردنا للمسرح أن يحيا حياة جديدة ، فلا بد من العودة إلى النظرة الكلية إلى العروض المسرحية ولابد من التمسك بفكرة أن المسرح

ليس في الكلمة فقط ، بل في كل ما يُؤَدى في مساحة معينة من حركات وأصوات وغناء وموسيقى .. الخ .

وكانت الفنانة البريطانية جوون ليتلوود تحضر مؤتمر نيودلهي، وهناك استمعت إليها تتحدث في حماس أصحاب الرسالات وعذوبة الذين يعيشون مع الرؤى ، وتشرح فكرة المسرح الذى تؤمن به : المسرح هو الشارع هو ، طقوس كل يوم هو الاحتفالات التى تقام والمواكب التي تسير هو الحياة في قاعة العرض وخارجها .

ثم حدث أن سافرت إلى انجلترا في مايو ١٩٦٨ . لدراسة أساليب تدريس الدراما ، فلفت نظرى وشاقنى وسرنى أن أعاين إلى أى حد تعتمد معاهد الدراما هناك على فنون الارتجال فى تدريب الفنان وإطلاق شخصيته من عقال الكبت اليومى الذى تأخذنا به الحضارة الحديثة وأساليبها .

واشتركت فى لقاءين دوليين نظما فى بيروت فى عامى ١٩٦٧ ، ١٩٦٩ تحت إشراف المعهد الدولى للمسرح التابع للهيئة الدولية لليونسكو ، بدعوة من اللجنة القومية اللبنانية للمعهد ، وقد جرى البحث فى الاجتماع الأول فى شئون المسرح والإذاعة والتليفزيون، بينما خصص اللقاء الثانى لبحث فنون خيال الظل فى آسيا ومصر والشمال الإفريقى كله .

وتشعبت أسفارى ، فزرت رومانيا مرتين ، مشاركا فى المهرجان الدولى لمسارح العرائس والدمى (١٩٥٨) وعضوا فى لجنة التحكيم ١٩٦٢ ، وامتدت هذه الاسفار إلى المغرب وتونس ،

وفى الأولى عاينت ألوانا من العروض المسرحيةتنتمى إنتماءً واضحاً إلى التراث ، وتنأى بجانبها - فى عزم وتصميم عن المسرح الغربى ومعمار العلبة التى تكونها أضلع ثلاثة ، بينما ينفتح الضلع الرابع على جمهور ينأى بنفسه عما يجرى على الخشبة ، ويجلس فى مقاعد وثيرة تفصله عن الحدث المسرحى ، وتؤجج أوهامه وتخدر عقله ، فيرى فيما يرى أحداثاً حقيقية ، وليس عملا من وحى الخيال . أى يستقبل من الخشبة ولا يرسل اليها شيئا إلا التصفيق عقب انتهاء المسرحية .

وفى عام ١٩٧٢ ، دعتنى وزارة الإعلام الكويتية لأعاين معهد الفنون المسرحية ، الذى أنشأه الرائد الكبير زكى طليمات ، إلى جوار فرقة المسرح العربى التى كونها ودربها وأشرف على أعمالها بالتوجيه والإخراج ، وكانت النبتة التى غرسها زكى طليمات قد زهت وازدهرت ، وآن الأوان كى تنتقل إلى طور أعلى أعنى معهد الفنون المسرحية ، الذى كان إذ ذاك عند مستوى المعهد الثانوى . فعاينت المعهد وأعماله وطلابه ، وقابلت رؤساء الفرق المسرحية ، ثم قدمت تقريرا إلى وزارة الإعلام الكويتية ، انتهيت فيه إلى أن درجة النضج فى المعهد الثانوى ، أصبحت تؤهله للانتقال إلى مرحلة المعهد العالى . وقد أخذ بهذا الرأى ، وتم رفع المعهد إلى مرتبة نظائره فى بلاد أخرى .

وقضيت فى الكويت تسع سنوات متصلة أسهم فى حياتها

الثقافية في الجامعة وفى المسرح وفى التليفزيون وعلى صفحات الصحف - صحيفة السياسة خاصة - وقدمت مع كرم مطاوع برنامجا تليفزيونيا بعنوان : «عندما يرفع الستار» ، تناولنا فيه شئون المسرح وهمومه ، وحاضره ومستقبله ، وقد أثار البرنامج اهتماما واسع النطاق بين مشاهديه ، وكان الناس على اختلافهم يرحبون به . قال لى أحد أصحاب الحوانيت أنه يسرع بإغلاق حانوته ويعود إلى البيت قبل موعد إذاعة البرنامج ليضمن مشاهدته . واستوقفتنى سيدة مصرية كانت تعمل بالتدريس ، استوقفتنى على كورنيش الخليج لتعلن عن إعجابها وتأييدها للبرنامج .. ولما ترك كـــرم مطاوع الكويت ، قدمت أنا وسعد اردش برنامجـــا مشابها كان له الإقبال نفسه الذى شهده البرنامج الأول .

وفى عام ١٩٨٠ رأست المهرجان المسرحى الأول لتكريم الممثل العربى ، والذى أقامه «المسرح العربى» برئاسة فؤاد الشطى ، رئيس مجلس إدارة المسرح .

وقد صحب المهرجان ندوة امتدت ثلاثة أيام ، دعى إليها المسرحيون العرب من المحيط إلى الخليج ، وفى حفل الختام وزعت الميداليات الذهبية على أبرز المشاركين ، وكان بينهم زكى طليمات الذى وجهت إليه دعوة خاصة بحضور الندوة وإلقاء كلمة فيها كما وزعت الجوائز على الفرق الفائزة .

وفى سنة ١٩٧٩ تقدمتُ إلى إدارة الجامعة بفكرة إنشاء المسرح الجامعى . وقد وافقت الجامعة على الفكرة ومضت الاستعدادات لإنشاء الفرقة ثم تركت الكويت من بعد ، وإذا بدعوة توجه إلىَّ عام ١٩٨٩ لحضور الاحتفال بمرور عشر سنوات على قيام المسرح الجامعى .

وقد نظرتُ منذ البداية إلى هذا النشاط كله على أنه استمرار للخدمات التى كنت أقدمها للمسرح العربى فى مصر . وكنت قد عاهدت نفسى ، عقب تركى لمؤسسة المسرح ، على أن أواصل خدمة المسرح المصرى من خارج مصر . وكانت الخدمة هنا مزدوجة : الإبقاء على إسهام مصر فى المسرح وخدمة المسرح العربى فى بلد عربى كان إذ ذاك يمور بنشاط ثقافى ومسرحى كبير يساعده ويؤيده كل من المثقفين الكبيرين الرائدين : الأستاذ عبد العزيز حسين رئيس المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب وأحمد السعدوانى أمين عام المجلس .

وخلال عملى فى مؤسسة المسرح تطلعت إلى ربط مسرحنا العربى بالمسرح العالمى ربط احتكاك وتفاعل ، فقدمت ونفذت مشروع استقدام مخرجين من عواصم العالم المسرحية ، لإخراج مسرحيات من أدب بلادهم ، بممثلين مصريين . وهكذا قدمنا «الخال فانيا» من إخراج لسلى بلاتوه على مسرح الجمهورية ، وشرعنا فى تقديم دائرة الطباشير القوقازية .

وكان فى البرنامج أيضا إخراج مسرحية «رغبة تحت شجرة

الدردار» للكاتب يوجين أونيل استقدمنا لها أحد مخرجي امريكا الجامعيين ، وقد حالت ظروف خاصة دون اتمام هذا العمل .

وفي هذا الإطار طلبت إلى المؤسسة اخراج مسرحية : بيت برنارد ألبا للكاتب المسرحي الاسباني : لوركا . وكان لوركا - حتى ذلك التاريخ - معروفا بوصفه شاعرا وحسب ، حتى بين خاصة المثقفين . وكنت أنا أعلم أنه إلى جوار شعره كاتب مسرحي تأثر في أعماله بمسرح العرائس ، وقام بالتمثيل في بعضها ، وتقمص شخصية عرائسية اسبانية تسمى دون كريستوبال ، قدمها للصغار ، وأدار بينها وبينهم حوارا مرتجلا . ولما قلت هذا الكلام للدكتور عبد الرحمن بدوي ، أنكر هذا الرأى إنكارا تاما ، وفي زيارة تالية لي قدم ومعه مجموعة أعمال لوركا ، بالاسبانية طبعا ، وقال ليس في هذه الأعمال ، مسرحيات قط . غير أني في زيارة لنيويورك عام ١٩٦٤ . عثرت على خمس مسرحيات للوركا ، مترجمة إلى الانجليزية فاشتريت المجموعة وقرأتها ومن ثم أخذت أعرض بفن لوركا المسرحي .

والطريف بعد هذا أن أحد مخرجينا الكبار قال تعليقا على مشروع المخرجين العالميين أنه من تفكير أناس مركزهم في المسرح مهزوز ، وهم لهذا يسعون إلى التمسح بالإخراج الأجنبي . وكان يقصدني بالطبع .

وفي نفس السياق كان بعض المسرحيين ينظرون إلى وجودي على رأس مؤسسة المسرح على أنه شيء لا مبرر له ، فلا أنا

مؤلف، ولا أنا مخرج ولا أنا كاتب مسرحى ولا حتى رسام مناظر. فلما رد أحدهم على صاحب هذا الرأى بأننى قد درست المسرح ، أجاب : لقد درس تاريخ المسرح وحسب ، وليس له بالمسرح علاقة سوى هذا .

وكانت فكرة المفكر المسرحى ، والمُنَظّر المسرحى غريبة ، وغير مفهومة وبالتالى مستنكرة . حتى أن مفكرا مرموقا مثل الدكتور لويس عوض أشار إلىّ في معرض الحديث عن اعمالى بوصفى «إداريا» نشطا ، كثير الخدمات !

وكنت عقب تركى لمؤسسة المسرح قد انطلقت أكتب الكتب التى حملت فيما بعد نظرتى الخاصة للمسرح ! الكوميديا المرتجلة ، فنون الكوميديا ، مسرح الدم والدموع ،وهذه جمعتها فى عام ١٩٩٣ تحت عنوان : مسرح الشعب . كما كتبت «توفيق الحكيم : فنان الفرجة وفنان الفكر» نظرت فيه إلى فن الحكيم على أن يحوى الفكر والفرجة معا ، وليس مجرد الفكر كما كان هو وبعض النقاد يعتقدون

وفى عام ١٩٨٠ أخرجت كتابى الكبير : «المسرح فى الوطن العربى» وهو يحمل حصيلة تجربتى فى ميدان المسرح العربى من المحيط إلى الخليج ويرسم - لأول مرة - صورة جدارية لنشاط المسرح العربى يحويها مجلد واحد .



To be in Egypt is my dream

[illegible]

4/X 58



كيف أنشأت مسرح العرائس

فى عام ١٩٥٨ زارت القاهرة واحدة من أكبر فرق العرائس في رومانيا وهى الفرقة المسماة : تساندريكا . قدمت الفرقة عروضها لجمهور أعجب بها وتحمس لفنها الراقى أيما تحمس . وقارن الجميع بين الفن الرفيع الذى قدمته الفرقة وما لدينا من فن عرائس بدائى كان حتى تلك اللحظة قاصرا على عروض الأراجوز.

وفى جلسة ضمتنى والسيد / ڤيرچيل ليونيد ، المدير الإدارى للفرقة اقترحت عليه أن تعرض الفرقة الرومانية على وزارة الثقافة المصرية إنشاء فرقة للعرائس يختار أفرادها بعناية ، ويقوم الخبراء الرومانيون بتدريبهم وتأهيلهم فنيا فى رومانيا ومصر . واتفقنا كذلك على أن يبدو العرض وكأنه جاء بمبادرة من الفرقة ، وليس باقتراح منى

وبالفعل ، تقدمت الفرقة إلى وزارة الثقافة بهذا العرض ، فرحب به وزير الثقافة آنذاك الاستاذ فتحى رضوان . وكان هذا الوزير المقدام قد حاول من قبل أن ينظر فى أمر فرق الأراجوز المنتشرة فى البلاد ، والتى كانت تعانى من قلة الاهتمام وضعف

الموارد ، وتدنى القدرة الفنية ، فطلب إلى المسئولين فى وزارته أن ينظروا فى أمر فرق الأراجوز ويمدوها بالأكشاك اللازمة لمارسة فنهم . وقد تم هذا بالفعل .

وفى عام ١٩٥٧ أقامت وزارة الإرشاد سرادقاً فى حى السيدة زينب احتفاء بمولد الحسين ، وقد قدم خلال الحفل عرض لفرقة أراجوزية عرضت فصلا قصيرا عن امرأة من بنات الشعب تأتى لتقابل الأراجوز ، شاكية ، ثائرة لأن الاراجوز - زوجها - قد أنجب منها تسعة عيال ومع ذلك فهو ينكر الزواج ويهمل الإنفاق على العيال .

ويكون واضحا أن التهمة ملفقة ، وأن الاراجوز برىء منها ، غير أن الفكاهة فى الفصل تنبع من أن كل محاولة يبذلها الأراجوز ليتخلص من الفخ المنصوب كى يعترف بزواج لم يتم من امرأة لم يرها من قبل ، تبوء جميعا بالفشل . وحين يضيق الأراجوز الخناق على المرأة تعترف بتلفيق الحكاية لأنها غلبانة وفقيرة ، ولا تجد من ينفق عليها . ويقلب الأراجوز الفكرة ، ويقلب ببصره جسم المرأة فيجد ما يسره ، فيقرر أن يتزوج المرأة .

تلك عينة البضاعة الفنية التى كانت فرق الأراجوز تعرفها إذ ذاك . وهى تقليدية ، غير متطورة . ومن ثم اشتدت الحاجة إلى النهوض بالفن العرائسى على أسس عصـــرية ، ومن هنا جـاءت

أهمية الاقتراح الذى تقدمت به ، وأهمية القرار الثورى الذى اتخذه الوزير فتحي رضوان فى قبوله والعمل على تنفيذه .

بعد انتهاء عروض فرقة تساندريكا ، تم الاتفاق مع الفرقة على أن تتخلف خبيرتان من الفرقة الزائرة لتدريب اللاعبين المصريين على تصميم وتحريك العرائس بمختلف أنواعها ، وقامت بهذا التدريب خبيرة الفن التشكيلي يوانا كونستا نتينسكو وخبيرة الإخراج وتحريك العرائس دورينا تاناسيسكو .

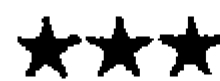
وبعد ستة أشهر من التدريب الشاق استطاعت الفرقة الوليدة أن تقدم أول عروضها بعرائس الماريونيت على مسرح معهد الموسيقى العربية يوم ١٠ مارس ١٩٥٩ .

وكنت قد تلقيت فى عام ١٩٥٨ من مديرة فرقة تساندريكا مارجريتا نيكوليسكو دعوة لحضور المهرجان الدولي لفن العرائس، الذى عقد فى بوخارست ومنذ ذلك الحين توثقت صلتى بالفن العرائسى فى رومانيا وتشيكوسلوفاكيا والاتحاد السوفييتى وفرنسا والهند وأمريكا وغيرها من بلدان العالم التى تهتم بفن العرائس.

وفى عام ١٩٦٠ وجهت مارجريتا نيكوليسكو الدعوة اليّ مرة ثانية لأشارك فى أعمال المهرجان الدولى لفنون العرائس كضيف للمهرجان وعضو فى لجنة التحكيم الدولية . وكانت عرائسنا قد

تقدمت بشكل واضح بفضل جهود فنانين ممتازين على رأسهم صلاح چاهين والفنان ناجى شاكر مصمم العرائس ومصمم الديكور مصطفى كامل والمخرج صلاح السقا الذين حملوا معا بالاشتراك مع ألحان وموسيقى سيد مكاوى عبأ تأليف وتلحين وتصميم وإخراج الدرة الباقية فى فن العرائس المصرى : الليلة الكبيرة .

وقد عهدت إلىّ وزارة الثقافة على أيام الدكتور ثروت عكاشة أن أقود الفرقة العرائسية المصرية التى تقدمت للمشاركة فى المهرجان . وقد حازت «الليلة الكبيرة» إعجاب لجنة التحكيم ، والتفت إلىّ فنان العرائس الفرنسى جاك شينيه قائلا فى ابتهاج : « هذا هو الشارع المصرى حقاً» . ومن ثم فازت الفرقة بميدالية فضية عن تصميم العرائس والديكور .



فى هذين المهرجانين توثقت معرفتى بالعديد من فنانى العرائس ، وكان على رأس هؤلاء الفنان الروسى العظيم سيرجى ابراتسوف ، كبير فنانى العرائس فى الاتحاد السوفييتى . قلت له فى مهرجان ١٩٥٨ : «لماذا لا تأتى لزيارتنا فى مصر ؟» فأخرج إحدى صوره الفوتوغرافية ورسم على ظهرها نخلة وثلاثة اهرامات وكتب بالإنجليزية : «انما حلمى الكبير أن أزور مصر» .

وبالفعل دعوناه لزيارة مصر أوائل الستينيات على رأس فرقته العظيمة ، فقدم لنا إذ ذاك مسرحيته العرائسية الباهرة ، «علاء الدين والمصباح» ، وقال وهو يقدمها هذه بضاعتكم ردت إليكم ، مشيرا بهذا إلى أن المسرحية مأخوذة من ألف ليلة . وكان عجيبا أن يقول لنا أجنبى هذا القول ، ولا نفطن نحن إليه من تلقاء أنفسنا فإن ألف ليلة تحوى كنوزاً من القصص تصلح للتجسيد العرائسى.

غير أن ما حدث بالفعل هو أننا لم نلتفت إلى هذا الكنز وأمثاله من قصص تراثي ، واعتمدنا على الخيال الفردى المعاصر ، وهذا على قيمته لا يقوى وحده على إبقاء فن العرائس في حركة متصلة . ولعل هذا بعض من الأسباب التى أدت الى فشلنا فى الحصول على أية جوائز حين تقدمنا إلى مهرجان بوخارست التالى عام ١٩٦٥ بعروض تستوحى مدارس فنية جانحة ، فلم ننل اذ ذاك ولا مجرد كلمة طيبة فى حقنا !

ينطبق هذا اللوم على كتاب وفنانى العرائس وحدهم . أما الدولة فقد مضت قدما فى تشجيع الفن العرائسى ، فبنيت له أول مسرح فى العالم مُخصص لعروض العرائس ، بينما كان ابراتسوف العظيم يقدم فنه الباهر فى مسرح عادى غير مخصص لهذا الفن.

أنشأت الإدارة الثقافية

فى أوائل الستينيات ، أنشأت الادارة الثقافية ، واخذت لها واحدة من أفضل خريجات الجامعة هى السيدة ليلى جاد ، التى تتقن الانجليزية والألمانية ، وحددت لها الهدف من إنشاء الإدارة : أنْ يكون للمسرح المصرى والعربى ذاكرة . وفى سبيل تحقيق هذا الهدف جمعنا نصوص المسرحيات التى كانت الرقابة على المصنفات الفنية تحتفظ بها ، وأخذنا ندعو الفنانين القدامى كى يسجلوا بالصوت والكتابة - إن أمكن - وقائع حياتهم الفنية .

وقد أعطت السيدة ليلى جاد كل موهبتها وحماسها للإدارة الجديدة ، وعنيت كل العناية بمحتوياتها ، وبدأت مشروعا لنشر المسرحيات القديمة التى تشكل التراث المسرحى المصرى . مفتتحة سلسلة بدأت بمسرحية «على بابا» لتوفيق الحكيم .

وقد أصبحت الإدارة الثقافية على يدى ليلى جاد مركزا للتاريخ والوثائق ، أطلق عليه فيما بعد اسم : المركز القومى للمسرح . وقد أدى هذا المركز للباحثين المسرحيين خدمات كبرى ، وكنت على رأس المستفيدين منه ، حيث أمدتنى ليلى جاد بنصوص

المسرحيات المرتجلة التى قدمتها وحللتها وجعلت منها مادة خصبة لكتابى : «الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى » .

كذلك قامت ليلى جاد بعمل استطلاع واسع بين فنانى المسرح عن المشاكل التى تقابلهم ، عن طريق استبيان يحوى أسئلة محددة. وقد أجاب عدد كبير من الفنانين والفنانات على هذه الأسئلة .

أنشأت الفـــرع المصرى للمعهد الدولى للمسرح

فى أوائل الستينيات أيضا ، بدأ اتصال المؤسسة بالمعهد الدولى للمسرح ، المتفرع على هيئة اليونسكو . وكان المعهد على أيام الفرنسى جان داركانت ، دائم الصلة بالمؤسسة يدعوها إلى الاشتراك فى المعهد الدولى للمسرح ، وإقامة فرع مصرى له فى القاهرة ، مبينا فى رسائله الفوائد الجمة التى تعود على المسرح المصرى ، لو تم هذا الاشتراك : من مطبوعات ومجلات ونشرات وتسهيلات للاشتراك فى اجتماعات ولقاءات ومؤتمرات مسرحية ، فضلا عن توفير فرص للتدريب المسرحى للفنانين المصريين .

وقد وجدت أن اتصال الموسسة بهذا المعهد الدولى أمر بالغ الأهمية ، من حيث توفير فرص الاتصال بالنشاط المسرحى العالمى، وإعلام العالم قاطبة بما يدور عندنا من نشاط مسرحى بلغ فى أوائل الستينيات حد أن افردت له صحيفة سنداى تايمز صفحتين كاملتين ، تصف فيه النشاط المسرحى المتعدد الجوانب الذى كانت تضج به بلادنا . بل إن كبار الفنانين البريطانيين أخذوا

يتصلون بالمؤسسة عارضين خدماتهم عليها ، وكان لواحد من هؤلاء مشروع طموح هو إخراج أوبرا عايدة عند سفح الهرم ، وقد نظرت المؤسسة فى المشروع ووددت له نفذته ، ولكن الولاية على المؤسسة كانت قد انتقلت إلى وزارة الإعلام فلم تظهر الوزارة أى حماس للتنفيذ .

على أننى أجبت جان دار كانت إلى طلبه ، وقررت اشتراك المؤسسة فى المسرح الدولى للمسرح . واستطعت بالجهد الجهيد توفير قيمة الاشتراك وهو : مائتا دولار سنويا . وبهذا أصبحت مصر من اوائل الدول العربية التى تطلعت إلى الآفاق العالمية للاستفادة من خدمات المعهد الدولى للمسرح .

وقد اسندت رئاسة المركز المصرى للمسرح لرائد الفن المسرحى الكبير توفيق الحكيم ، وترك للمؤسسة أمر توفير الصلات والرد على المراسلات ، وإنشاء العلاقات بين الدول الأعضاء فى المعهد المسرحى وبفضل هذا الاشتراك دعيت مصر إلى الإسهام فى الحلقات التى أقيمت فى طوكيو ونيودلهى وبيروت، والتى مثلتُ فيها بلادنا على نحو سبق الاشارة إليه .

الاولد فيك على
مسرح الهـــــرم

فى عام ١٩٦٢ كنت أزور لندن بدعوة من المجلس البريطاني لمشاهدة ما يجرى فى الموسم المسرحى . انتهزت فرصة وجودى فى العاصمة البريطانية ، ووجهت الدعوة إلى فرقة «اولد فيك» المسرحية لزيارة القاهرة وتقديم عروضها على مسرح انتوينا انشاءه أمام الساحة التى يشرف عليها أبو الهول .

رحبت الفرقة بالفكرة ، واخذنا نهيىء الموقع لاستقبالِ العروض . وحين أوشك الاعداد أن يتم اكتشفنا أننا أغفلنا شيئا مهما : لم يكن لدينا القدر الكافى من مُسلِّطات الضوء «البروجيكتورز» ، الذى يضمن الاضاءة الواجبة لعروض تتم فى العراء .

كان هذا مأزقا حقيقيا وقعنا فيه ، وأصبحنا بين أمرين كلاهما مر : أن نلغى فكرة العرض فى الهواء الطلق ، وننقل العروض إلى دار الأوبرا . وهذا أمر كان مستحيل التنفيذ ، فقد كان موعد العروض فى اغسطس والجو مازال حاراً والاوبرا بغير تكييف .

وأما أن نستغنى عن العرض كله ، ونعتذر للفرقة ، وهذا أمر

يرقى إلى مرتبة الفضيحة الكبرى . كانت اعصابنا تحترق على نار هادئة ، وكان يزيد من توترنا أن الدعوات كانت قد وجهت إلى بعض الشخصيات الكبيرة ، اذكر منها الملكة دينا ، ملكة الأردن ، إلى جوار الدبلوماسيين وكبار المثقفين والفنانين ورجال السفارة البريطانية بالطبع .

كانت أنباء الورطة تترامى فى كل مكان . وبلغت سمع الوزير ثروت عكاشة ، فأمسك بقلمه الأحمر وكتب سطورا ملتهبة ، عاب فيها على المؤسسة تقصيرها ، وسمى القائمين على أمرها «موظفين» ! ، وتساءل إلى متى يمضى هؤلاء الموظفون فى الاستهتار والتسيب ؟

كان الوزير عصبيا كالعادة ، وبدلا من أن يمد يد العون إلينا ، اكتفى بتقريعنا ولما زادت ملاحظاته قلت له ذات مرة وأنا أمازحه : «دكتور ثروت . ارجوك اهدأ عنى . واتركنى أعمل حتى يتم الحدث الكبير ، فاطرق بابك وأقول لك : سيدى وزير الثقافة أدعوك الليلة إلى المسرح ! » .

وقد تقبل الوزير هذا النصح ، وبدَّل من موقفه فيما بعد ، حين بدا أننا بسبيل حل المشكلة ، بل أنه ذلل بعض العقبات التى كانت مصلحة الآثار تقيمها فى وجوهنا ، بدعوى الخوف على الآثار ، أو الاساءة إلى تاريخنا المقدس إلى آخره» .

أما كيف خرجنا من الورطة فكان بفضل الهمة العالية التى أبداها الزميل أحمد حمروش مدير المؤسسة والسيدة ليلى جاد ، رئيسة الإدارة الثقافية ، وبفضل جهدهما المشترك استعرنا بروجيكتورات من ستوديو مصر - أن لم تخنى الذاكرة - وأصبح المسرح مهيئا للحدث العظيم .

فى الموعد المضروب جاءت الفرقة وقدمت عرضين مسرحيين هما : «روميو وچوليت» لوليم شكسبير ، و «القديسة چوون» لبرنارد شو . وقد استقبل العرضان استقبالا حماسيا على كافة المستويات . جاء الناس من أواسط الصعيد لحضور المسرحيتين ، وقطع الشباب المثقف الطريق من قلب القاهرة إلى منطقة الاهرام سعيا على الاقدام ، وخرج الجميع مسحورين ، كأنما كانوا فى حضرة حدث دينى عظيم . قال أحد الصحفيين وهو يصف العروض : أنها كانت صلاة بجوار المعبد (الذى أقيم المسرح أمامه) .

أما الدكتور ثروت عكاشة فقد جاء إلى الموقع ضيفا - كما اقترحت عليه - فلما رأى ما رأى ، إلتفت إلىّ مفتونا ، بل مأخوذا وقال : هذه ليلتك ياعلى !

المنصب الوهمى

بعد طول تنقل بين وزارتى الثقافة والإعلام ، استقر الرأى أخيرا أن تعود مؤسسة المسرح إلى الوجود ، كواحدة من اجهزة وزارة الثقافة ، التى أصبحت ضمن وزارتى الإعلام والسياحة تحت ولاية الدكتور عبد القادر حاتم .

غير أن قرارا سريا كان قد اتخذ بأن تعود المؤسسة ولا يعود إليها على الراعى بل يبقى شاغلا لحجرته فى مبنى المؤسسة فى شارع عبد الخالق ثروت ، ولا تعطى له أى صلاحيات .

واستفز هذا الوضع الشاذ كثيرا من الناس . كتب محمد عودة فى صحيفة الجمهورية بتاريخ ١٤ نوفمبر ١٩٦٥ يقول تحت عنوان: «تجاهل»:

قليلون من يحبون المسرح ويفهمون المسرح ويستطيعون أن يرتفعوا بالمسرح مثله ، وسواء كعالم بتاريخ وتراث المسرح أو كناقد لفنون المسرح أو كمدير لشئون المسرح ، ليس هناك مثله ممن يؤهله علمه وفنه وخلقه لتولى مسئولية المسرح .

وهو قد استطاع خلال المحنة التى أصابت المسرح ، أن يصمد بالمسرح القومى وأن يحميه من غزو الجراد المس... الذى هبط وكاد يكتسح كل شىء .

ومن العجيب أن تتحير وزارة الثقافة فى البحث عن مسئول عن المسرح وتنسى الدكتور على الراعى وكيل وزارة الثقافة لشئون المسرح.

كنت قد عينت وكيلا لوزارة الثقافة لشئون المسرح ، وظل منصب رئيس المؤسسة شاغراً ، يجهد وزير الثقافة ، الدكتور سليمان حزين فى البحث عمن يمكن أن يشغل المنصب .

وعرض الدكتور حزين على الاستاذ محمد فتحى ، الذى كان عائدا حديثا من الخارج بعد أن انهى مهمات علمية وثقافية متنوعة. فاعتذر الاستاذ فتحى وقال صراحة : أنه لا يستطيع أن يقدم فى حقل المسرح ما هو أفضل مما قدمه على الراعى . وذهب الاستاذ توفيق الحكيم - دون أن يطلعنى - إلى مبنى الوزارة فى شارع المساحة ، وصعد درجات السلم فى المبنى الذى لم يكن به مصعد - هو المريض بالقلب ، الحريص الدائم على صحته - ذهب يقابل الدكتور حزين ويقول له مثلما قال الآخرون . ولكن الرد كان جاهزا دائما : أننا ندخر الراعى لمناصب أخرى ، وما يعنينا الآن هو إلعثور على رئيس للمؤسسة من غير أعضاء مجلسها السابق .

كان القرار حاسما ، وصلدا ، وكانت النظرة إلىَّ على أنى شخص غير مرغوب فيه فى حقـــل المسرح حديدية ، لا ينفع معهـــا جدل أو إقناع .

المؤسسة تعود

عام ١٩٦٥ . عادت مؤسسة المسرح إلى الوجود ، بعد أن شكلت وزارة جديدة ، وعادت معها وزارة الثقافة ضمن وزارتين أخريين . ووضعت الوزارات الثلاث تحت قيادة الدكتور عبد القادر حاتم . أما وزارة الثقافة فقد تولاها العالم الفاضل الدكتور سليمان حزين ، الذى نقل إليها من جامعة اسيوط – الجامعة التى اشرف على انشائها بهمة واضحة ونجاح كبير .

وكان زميلاى الرئيسيان فى المؤسسة : رشدى صالح وأحمد حمروش قد تركا المؤسسة . الأول أغرته وزارة الإعلام بالمرتب الكبير ونقلته إلى العمل فى صحف أخبار اليوم ، والثانى : أحمد حمروش صدر قرار بنقله إلى دار روزاليوسف ، رئيسا لتحرير المجلة .

وبقيت فى المؤسسة ، «مثل السيف فردا !»

كان الهدف من نقل رشدى صالح ، الذى كان يتولى إدارة قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية فى المؤسسة هو إحداث تخريب فى المؤسسة من داخلها . ذلك أن عودة المؤسسة قد تم على

كره شديد . وكانت النية مبيتة لشل حركة المؤسسة وابقائها فى حالة توقف تام .

ومن هنا أخذت المؤامرات تحاك ضد فرق المؤسسة واحدة بعد الأخرى . الفرقة الاستعراضية الغنائية التى انشأتها وزارة الإعلام أيام توليها مسئوليات الثقافة والإعلام معا ، والتى انتقلت إلى المؤسسة ، كانت أول المستهدفات .

كانت الفرقة تقدم اوبريت وداد الغازية ، وكان العمل فيها قد قارب الانتهاء حينما اختفى - فجأة - مخرجها محمد سالم . طيروه فجأة إلى المانيا فى مهمة لم يعلن قط عن ماهيتها وكان القصد أن تنهار الاوبريت بعد كل ما انفق فيها من جهد ومال . وكان هذا جديرا بأن يكون سهما مسموما يصيب المؤسسة فى عهدها الجديد ، ويصيبنى أنا أيضا بالتالى ، ويظهرنا جميعا بمظهر العاجز عن اخراج الأعمال الكبيرة إلى الوجود . خاصة وأن الاهتمام بالاوبريت كان مشبوبا ، وكان الكل فى انتظار أن يروا فن هدى سلطان فى دور «وداد الغازية» وعادل أدهم ، الذى اكتشفناه وقدمناه فى دور «افندينا» ، وكان موظفا صغيرا فى الجمارك ، تقدم بطلب العمل فشجعته كل التشجيع وأقبل على التمثيل بشغف ، وأصبح من بعد واحدا من ممثلينا المعدودين فى الأدوار التى تليق بمواهبه .

عقدت العزم على قبول التحدى والعمل على إخراج الاوبريت رغم كل الصعاب وطلبت من زميلنا الدائب الجهد ، القادر على تحمل المشاق ، سعد أردش أن يتولى اخراج الاوبريت بدلا من مخرجها الهارب . ولم تكن المهمة سهلة على الاطلاق . فقد كان على سعد أردش أن يقود ثلاثة أطقم من الفنانين ، لا طاقما واحدا كما فى المسرحية الدرامية : طاقم الممثلين ، وطاقم المغنين والراقصين ، وطاقم الموسيقيين ، وقد قام سعد أردش بمهمته خير قيام ، وأضاف من فنه ومن روحه على ما كان فعله المخرج الهارب – وهو مخرج موهوب بالفعل – وخرجت الاوبريت ولقيت الحفاوة التى تستحق ، وكان هذا واحدا من الاوسمة الرفيعة التى زين بها سعد أردش عمله المسرحى ، إذ جمع بين الاخلاص للفن عامة ، والاخلاص للعمل الفنى الواحد الذى كلف بالاشراف عليه .

وارتد السهم إلى نحر من صوبوه !

كيف أنقذنا
الفرقة القومية للفنون الشعبية
من التفكك

منذ عام ١٩٦٠ ، ومؤسسة المسرح والموسيقى تبذل جهدا كبيرا لاخراج فرقة للرقص الشعبى تستعين بالأسس العلمية الخالصة فى التدريب واختيار الطواقم الفنية والملابس والمادة التى كان يراد لها أن تتحول إلى رقصات .

وقد جاء التفكير فى انشاء هذه الفرقة نتيجة طبيعية للبادرة التى أبدتها وزارة الثقافة على عهد فتحى رضوان والتى قادها وأشرف عليها يحيى حقى مدير مصلحة الفنون ، وقد وصف يحيى حقى فى أسلوبه الرشيق ، الانيق الشديد النفاذ إلى لغة الشعب وفنونه وعاداته ، الظروف والملابسات التى أدت إلى قيام هذه الفرقة الأولى (كتاب ياليل ياعين - رقم ١٤ فى أعمال يحيى حقى الكاملة) .

وقد دفع قيام هذه الفرقة محمود وعلى رضا إلى التفكير فى

انشاء فرقة رقص شعبى . وكان محمود رضا قد قام بدور الفتى فى اوبريت ياليل ياعين أمام نعيمة عاكف . وبالفعل قامت الفرقة واطلق عليها اسم «فرقة رضا» وحققت نجاحا غير مسبوق ، ورسخّت فى اذهان الناس أن فن الرقص الشعبى فن جدير بالاعتبار . وقد ساعد على نجاح الفرقة اداء محمود رضا المجنح للرقصات التى صممها ، وجمال ورشاقة الرقص الذي أدته فريدة فهمى فى معظم العروض ، إلى جوار الموسيقى العذبة التى وضعها الفنان على اسماعيل وغناء العزبى .

ثم قررت وزارة الثقافة على عهد الدكتور ثروت عكاشة تقديم لون من الرقص الشعبى جديد ، ومغاير لفرقة رضا فى أكثر من موضع ، وبالفعل استقدمت الوزارة الفنان الروسى المرموق راما زين ، تلميذ موسييف ، فنان الرقص الشعبى اللامع فى الاتحاد السوفييتى ومضى راما زين يدرب شبابنا من الجنسين وسط صعوبات بالغة ، سأورد تفصيلا لها بعد قليل ، حتى إذا أوشكت الفرقة على أن تؤتى ثمارها ، أخذت المؤامرات تحاك حولها من قبل فرقة للتليفزيون أسمها الفرقة الاستعراضية الغنائية .

وكانت هذه الفرقة قد قامت على انقاض فرقة أخرى مشابهة سميت «فرقة القاهرة الاستعراضية قدمت عروضها لموسمين : ١٩٦٣ - ٦٤ ، ١٩٦٤ - ٦٥ ثم ألغيت .

أما الفرقة الاستعراضية الغنائية التى حلت محلها ، فقد اتصل نشاطها من ١٩٦٢ حتى ١٩٦٦ ، غير أنها كانت تعانى من نقص متواصل فى الرقصات ، فأخذ المشرفون عليها يحاولون سرقة رقصات الفرقة القومية للفنون الشعبية على زعم أنها فرقة فاشلة ، انفقت ثلاث سنوات دون أن يظهر أثر لمجهودها على المسرح . وقد أوشك الاغتيال أن يتم ، لولا أننى ، وقد كنت آنذاك - ١٩٦٣ - رئيسا لمؤسسة المسرح والموسيقى ، تقدمت إلى الدكتور عبد القادر حاتم الوزير المسئول ، برجاء أن يعطينى مهلة كى أخرج الفرقة إلى الوجود . وينبغى أن أسجل للدكتور حاتم أنه استجاب لرجائى، فجعلنا جميعا - الكل بلا استثناء - نعمل ليل نهار حتى خرجت الفرقة للناس فى الميعاد المضروب . وكان الدكتور حاتم أول المهنئين بهذا النجاح ، ومن أكثرهم سعادة بالانجاز الذى تم .

وإنى لاستأذن القارىء فى أن أورد فيما يلى وصف شاهد عيان لما حدث ليلة تقديم الفرقة لعرضها الافتتاحى فى أول يوليو ١٩٦٣ ، وهو الاستاذ سعد كامل ، وكان آنذاك رئيسا لتحرير مجلة آخر ساعة ، بالاشتراك مع الاستاذ صلاح حافظ . كتب سعد كامل بتاريخ ١٠ يوليو ١٩٦٣ يقول :

... ولقد عشت هذه اللحظات الخالدة من ميلاد الفرقة القومية للرقص الشعبى التابعة لمؤسسة المسرح والموسيقى، وعشت فى

ساعة الصفر التى حددها الدكتور حاتم ليشهد البروفة العامة لهذه الفرقة على مسرح البالون فى أول يوليو حتى يقدمها للشعب بمناسبة أعياد الثورة .

كنت أشعر أن شيئا جديدا يولد فى حياتنا الجديدة ومع ظهور المولود الجديد الذى طال انتظاره كانت الآلام تملأ النفوس وصيحات الغضب والعصبية تتصاعد فى كل مكان .

أعضاء الفرقة ونجومها الخمسون يتدربون منذ ثلاث سنوات باشراف الخبير السوفييتى رمازن ؛ والخبيرة لارا .... ولكنهم عندما شعروا أنهم بعد أيام قليلة سيواجهون الجماهير .. ازداد قلقهم وتزعزعت ثقتهم فى قدراتهم .. ولكن الخوف من الفشل بعد مجهود هذه السنوات كان يشد من العزائم التى أصابها الوهن ويزيدها تصميما على النجاح .. وتدور عجلة العمل باستمرار .

الفنان عبد الغنى أبو العينين - مدير مركز الفنون الشعبية - والمشرف على تصميم ملابس الفرقة يواصل العمل بالليل وبالنهار؛ وينشىء لأول مرة فى حياتنا الفنية أكبر مشغل يضم عشرات الخياطات يعملن ثلاث ورديات كاملة فى اليوم الواحد، لودميلا خبيرة الملابس فى تنفيذ الملابس - لا تجد الألوان المناسبة وتنزل بنفسها إلى السوق ومعها المترجمة يفتشون فى المحلات فإذا يئسوا ؛ ذهبوا إلى المصانع لكى تعد لهم أقمشة خاصة بألوان

خاصة ؛ فاللون الاحمر العادى لا يظهر على المسرح مع الأضواء إلا إذا اختلط بالبنفسجى ؛ واللون الازرق يجب أن يختلط بلون آخر .. وفى المصنع فقط يمكن أن تعد هذه الرغبات .

.... النموذج الذى ينتهى تلبسه الراقصة وتخرج على خشبة المسرح وتسلط عليها الاضواء وتحتبس أنفاس أعضاء الفرقة والاوركسترا وموظفى المسرح ... فإذا كان مناسبا صفق الجميع ! وإذا لم يكن مناسبا – وهم يعـرفون ذلك بالنظـر إلى وجـه أبو العينين والخبراء – ساد صمت عميق لأن هذا يعنى وقتا ضائعا آخر ويعنى أن عليهم أن ينتظروا تصميما آخر أو استخدام ألوان مختلفة .

الموسيقى تعزف ويتكرر العزف وإبراهيم حجاج يرضى حينا ويسخط مرة أخرى ؛ يتفق مع الخبير ثم يختلف ؛ الراقصون يستمرون فى التدريبات .. طاهر أبو زيد يحضر ثم يختفى ؛ ليحل المشاكل .

.... ولكنه يؤكد دائما لأعضاء الفرقة أن أول يوليو هو اليوم الحاسم .. يوم الحساب ! .. الحرارة فى المسرح ترتفع وتصل إلى درجة الغليان ؛ والأعصاب تلتهب والمنازعات تشتد .. والعمل الفنى لا يرضى الفنان كلما اقترب من نهايته .. التعديلات مستمرة .. والوقت يزحف عليهم بسرعة . وعلى الراعى يترك مكتبه فى

المؤسسة ؛ ويجلس هادئا مطمئنا فى المسرح يحاول أن يحل المشاكل العارضة ويبث فيهم عزما جديدا بأن النصـــر أكيد وأنه شاهد مثل هذه اللحظات فى أيـــــام الارملة الطروب وعند إعـــداد مسرح الهرم للاولد فيك .. وانه عندما تدق ساعة العمل ستذوب كل هذه الخلافات والارتباكـــات فى نصر كبير وحب عميق.

١٢ ألف جنيه يعتمدها الوزير لسد احتياجات الفرقة وإعطائها دفعة قوية إلى الإمام .

وأخيرا كان لابد لليوم الحاسم أن يحل ؛ وللساعة التاسعة والنصف من مساء أول يوليو أن تدق .

كان المفروض ألا يكون فى مسرح البالون سوى الوزير ؛ مع بعض المشغولين .. ولكن مسرح البالون امتلأ بالناس قبل الساعة الثامنة .. وكان ما يزيد على الألف شخص قد احتلوا مقاعدهم من غير دعوة .. الذين يحبون الفنون الشعبية ؛ والذين عملوا فى فرقة (ياليل ياعين) ورضا ؛ والحجاوى ونيللى مظلوم ونفيسة الغمراوى .. كتاب وصحفيون وفنانون وفنانات .. وأهالى أعضاء الفرقة .. وعمالها وناس مجهولون حضروا على الضجيج وجذبتهم أصوات الموسيقى وزحام العربات . وجلسوا فى أماكنهم ولم يكن من الممكن زحزحتهم .

كان مسرح البالون يسوده صمت عميق ودقات قلوب الناس تخفق في الصدور .. في انتظار المولود الجديد .

كان الاحساس بان هناك شيئا جديدا سيدخل حياتنا الجديدة.. وأننا نعيش فى لحظة فاصلة بين عهدين فى الرقص الشعبى .. بين الرقص الدخيل على شعبنا وحياتنا . وبين الرقص الذى هو جزء من حياتنا .. بين الرقص (الاجتهادى) وبين الرقص المتطور الذى يقوم على العلم والملابس التى تصمم بعد دراسة تاريخية ومحلية . والموسيقى التى هى صدى نغمات تغرد فى نفوسنا . كانت المعركة التى نشهدها فى مسرح البالون هى معركة بين القديم والجديد .. بين الماضى والحاضر .. بين العلم وعدم العلم وهى معركة كل يوم .. نخوضها فى الاغنية ؛ والموسيقى والمسرحية والفيلم .. وفى كل مجالات الثقافة وغير الثقافة .

ودقت الساعة التاسعة والنصف وحضر الوزير ؛ وصفقت الجماهير .. وعاد السكون يرين على المسرح الضخم ووقف رمازن قلقا لا يدرى هل يجلس أم يقعد .. ومزقت عصا المايسترو ابراهيم حجاج السكون الطويل . وتدفقت الألحان ؛ والرقصات بلا توقف .. رقصة المناديل ؛ رقصة الصاجات ؛ والعيش ؛ والسوق والنوبة .. والبحرية والدرغ والطرحة وخمس سيدات وأخيرا بور سعيد .

. كانت الرقصات تتتابع والانفاس تتلاحق وخفقات القلوب

تسجل مـرور هذه اللحظات التاريخية ؛ والاكف تلتهب من التصفيق ؛ والناس لا تهدأ تقف لتقعد وتقعد لتقف وصيحات الاستحسان تفلت قبل أن تنتهي الرقصة .. !

لن تستطيع من أول مرة أن تنظر بعين الناقد الذى يكتشف الخطأ ؛ وأن يستخرج المحاسن ليبرزها فإن هذه العين تحتاج إلى نفس هادئة : لترى هذا العمل الرائع أكثر من مرة .. ولكننا كنا نرى الرقصات وكأنها رقصة واحدة ؛ والأعمال الكثيرة كأنها لوحة واحدة أو قطعة موسيقية حارة .

ولأول مرة شاهدت الناس تصفق لا لأغنية ولا لقطعة موسيقية وإنما لجمال (الملابس) تصفق لألوان جميلة متناسقة ألوان هى من تصميم ملابس الشعب التى نراها كل يوم ؛ ولكنها كونت بانسجام جعل التصفيق يرتفع قبل أن تؤدى الراقصات أية حركة من حركات رقصة النوبة التي صمم ملابسها أبو العينين . وهذا شىء جديد ..

★★★

ولكن من هم نجوم هذه الفرقة الذين صنعوا هذا الجديد فى حياتنا ؟

ماجدة عبد المجيد .. دينيس توفيق .. سلوى شفيق .. نادية ممتاز ..تهانى ..جيلان عبد القادر سامى يونس (مساعد مدرب)

مرجان .. حسن خليل .. سامى زغلول .. رشاد حرب .. فتحى اندراوس .. سنمير جابر إنهم جميعا يستحقون التهنئة والاعجاب وسوف يأتى وقت قريب لتنافس أسماؤهم نجوم السينما والمسرح والتليفزيون.

وإذا كنا نتكلم اليوم عن نجوم هذه الفرقة وأبطالها ؛ وإذا كنا نشيد بأعمال خبراء هذه الفرقة طوال السنوات التى مضت ؛ فإننا لن ننسى الماضى الشاق لن ننسى أولئك الغائبين الذين ساهموا فى إنشاء هذه الفرقة ؛ كالأستاذ أحمد سعد الدين عضو مجلس إدارة المؤسسة الذى أشرف على الفرقة بعض الوقت حتى تسلمها الاستاذ طاهر أبو زيد .. ولن ننسى مارى كوفاس اليونانية المتمصرة واحدى فنانات الفرقة التى تخلفت عن العرض منذ أشهر بسبب مرض أصاب قدمها .. ولن ننسى المرحومة الفنانة منى محمد على ناصف التى سقطت منذ أسابيع فى حادث أليم . لقد فوجىء الحاضرون بوجود والدها ووالدتها فى الصفوف الأولى يشاهدون العرض الأول للفرقة التى أحبتها ابنتهم الراحلة ؛ والتى أحبت أفرادها وبذلت من أجلها نفسها وجهدها وقلبها .. فوجىء الناس بوالدى منى ؛ يجلسان بهدوء ويصفقان لزميلات ابنتهما ؛ وقام الوزير فى نهاية العرض يشد على يد الوالدين الاستاذ

ناصف الرقيب السابق على المصنفات الفنية والسيدة حرمه .
واختلطت دموع الحزن بالفرح على خشبة المسرح ووقف الوزير ووالدا مني والخبراء يهنئون بمولد الفرقة الجديدة . تلك الفرقة التى أصبحت أحد معالم حياتنا الفنية والثقافية .

الموسم الملتهب
١٩٦٥ ـ ٦٦

أطلقت عليه اسم الموسم الملتهب . كان ملتهبا حقا . فيه أخذت القوى المناهضة لثورة يوليو تحتشد وتدبر وتخطط . وكانت أمور المسرح قد عادت إلى المؤسسة ، وآلت إليها المسرحيات التى كانت فرق التليفزيون قد تعاقدت عليها ، وشرعت فى تنفيذها . وكان ضمن هذه المسرحيات : «الفتى مهران» – عبد الرحمن الشرقاوى و : «الشبعانين» – أحمد سعيد .

مسرحية الشرقاوى كانت مجازة من الرقابة ، فقررت المؤسسة أن يقوم المسرح القومى باخراجها . تولى الاخراج كرم مطاوع . أما «الشبعانين» فقد أخرجها على الغندور ، لحساب مسرح الحكيم .

فى الأيام الأولى لعرض «الفتى مهران» ، جاءنى محمود العالم وقال : هل قرأت المسرحية ؟ أجبته لا ، ولكن اعتمدتها بناء على موافقة الرقابة . قال العالم : أن بها الكثير من المآخذ . قلت أمهلنى حتى أقرأها وأتصرف فوعد بالانتظار . غير أنه – فيما

يبدو – وجد أنه لا يملك أن ينتظر ، فكتب فى «المصور» مقالا شديد اللهجة ، تناول فيه معايب المسرحية السياسية . وكتب محمود السعدنى فى «صباح الخير» مقالا ندد فيه بالمسرحية وبالكاتب عبد الرحمن الشرقاوى .

بعد عرض المسرحية بأيام طلب إلىَّ الدكتور سليمان حزين وزير الثقافة أن أصحبه لمشاهدة المسرحية ، وقد نتج عن هذه المشاهدة أن رفُعت بعض أجزاء المسرحية الصارخة الهجوم على النظام القائم ، وتلا هذا قرار آخر بأن يستمر عرض المسرحية بصورتها المعدلة حتى يقل الاقبال عليها ، ومن ثم ترفع ، ولا تدرج من بعد فى ريبورتوار – المسرح القومى ، ولا يعاد عرضها ولا يسمح بنقلها بالاذاعة المرئية أو المسموعة .

أما مسرحية «الشبعانين» فلها قصة أخرى . كانت هذه أول مرة يدخل فيها أحمد سعيد حقل التأليف المسرحى ، فقدم «الشبعانين» وجعل منها ستارا شفافا للهجوم المباشر على شخص رئيس الجمهورية ، متهما إياه بالاستعلاء والتأله ، وأنه أصبح سجين وضع خاص . تحيط به حاشيته ، وتمنع عنه كل إتصال بعامة الناس .

وقد حرصت إدارة مسرح الحكيم على أن تضمن للمسرحية أكبر قدر من الجماهيرية فاسندت الدور الرئيسى فيها إلى نجم

الكوميديا أمين هويدى . وبالفعل قُدمت المسرحية لجماهير غفيرة ، إذ شاهدها ٢٠٢٠٣ متفرج على مدى شهر وخمس ليال . كنت قد قرأت المسرحية فوجدتها - من الناحية الفنية - هزيلة ، كما اعتبرت ما جاء فيها من هجوم سياسي مباشر وحاد على عبد الناصر أمرا يدعو إلى أشد القلق ، اذ هو يزعزع ثقة الناس فى قائد الثورة ، فى وقت عصيب . كانت كل النذر توحى فيه بأننا مقبلون على مواجهة عسكرية مع العدو الاسرائيلى .

استخدمت سلطتي كرئيس للمؤسسة وأصدرت قرارا بمنع عرض المسرحية - قبل أن تعرض طبعا - وكتبت مذكرة إلى الرئيس جمال عبد الناصر ابلغه فيها أن المؤسسة لا تسمح بأن تستخدم أموال الشعب فى الهجوم على مصالح الأمة العليا ، وقدمت المذكرة إلى الدكتور ثروت عكاشة الذى دعم ما جاء فيها بمزيد من الحجج ، ورفعها إلى الرئيس عبد الناصر .

غير أن وزارة الداخلية أبلغت الوزارة والمؤسسة بضرورة استمرار عرض المسرحية بحجة أننا مادمنا قد أجزنا «الفتى مهران» لكاتب يسارى هو عبد الرحمن الشرقاوى ، فقد وجب - مراعاة للتوازن - أن يستمر عرض الشبعانين ! وهو منطق غريب ، فإن «الفتى مهران» لم تقدم لأنها من تأليف كاتب يسارى ، وإنما لأن فيها من المزايا الفنية والعناصر المسرحية الناضجة ما يؤهلها

للعرض بصرف النظر عن الاتفاق أو الاختلاف فى وجهة النظر إلى المضمون ، فضلا عن أن عبد الرحمن الشرقاوى لم يكن يعتبر نفسه كاتبا يساريا ، ربما منذ أخرج أيام مؤتمر باندوج كتاباً هاجم فيه الشيوعيين المصريين ، وهو على كل حال ، يوجه هجوما مماثلا للشيوعيين فى «الفتى مهران» .

ولو كان الأمر بيدى تماما ما تعرضت للمسرحية بسوء ، وإنما افسحت المجال للنقد كى يتولاها بالتحليل ويحاول أن يفصل فى القضية الشائكة : قضية هامش الحرية المسموح به للكتاب فى القضايا المصيرية .

أما «الشبعانين» فلم تكن تستحق العرض أصلا - لا على المستوى الفنى ولا على مستوى النقد السياسى الناضج . إنها عمل تهييجى وحسب ، الغرض منه ألمحت إليه آنفا حين قلت أن القوى المناهضة لثورة يوليو اخذت تعد العدة لاسقاط نظام عبدالناصر .

وقد كان من أثر عرض هاتين المسرحيتين بالذات ، إلى جوار غيرها من المسرحيات التى استهدفت نقد ممارسات السلطة على عهد عبد الناصر - أن وضع المسرح الجاد فى القائمة السوداء ، بوصفه خطراً على الأمن ، وأن لسانه قد طال ، وأصبح من الواجب انتزاع اللسان كُلية ، أو قطع بعضه ، أو إحتوائه بالعديد

من الطرق التى تملكها السلطة ، أية سلطة ، فى أمثال هذه الأحوال.

وفى رأيى أن هذا هو السبب الرئيسى فى العصف الشديد بمؤسسة المسرح ، فى كل مراحل وجودها ، وعلى الأخص بعد هزيمة ٦٧ ، مما سيجيء ذكره في مكان آخر من هذا الكتاب .

أول مهرجان لفرق المحافظات

لم تكن مسرحيتا : «الفتى مهران» و «الشبعانين» هما أهم أحداث موسم ١٩٦٥ - ١٩٦٦ ، بل تفوق عليهما فى الأهمية حدث كبير هو قيام مؤسسة المسرح بتنظيم وتنفيذ المهرجان الأول لفرق الاقاليم فى القاهرة ، الذى بدأ على مسرح الجمهورية يوم ١٤ يوليو١٩٦٦ .

كانت هذه هى المرة الأولى التى تتاح فيها الفرصة لفن الأقاليم المسرحى أن يصل إلى جماهير القاهرة ، المتخمة ، المدللة ، الفخورة بما كنت اسميه مسرح الشوارع الثلاثة : حى الازبكية ، وشارع محمد فريد، وحى عابدين ، حيث تقع معظم مسارح العاصمة وتعرض فنونها بعيدا عن متناول فنانى وجماهير الأقاليم .

ولقد افتتح وزير الثقافة الدكتور سليمان حزين هذا المهرجان المهم ، الذى اعتبره فؤاد دواره ، الناقد الواعى والمثابر والمتابع الدءوب لنشاط فرق الاقاليم ، وصفه بقوله : إن أبرز الاحداث الثقافية خلال الشهور الماضية كان - بلا شك - مهرجان فرق المسرح الاقليمية .. ولقد احسنت المؤسسة صنعا باقامة هذا

المهرجان ، ولكننا يجب أن ندرك منذ البداية (انه) ليس اكثر من خطوة أولى فى مهمة شاقة عسيرة ، نرجو أن تثبت المؤسسة بتنظيمها الجديد أنها قادرة على النهوض بها على الوجه المرجو ، ولعل مما يدعو إلى التفاؤل أن الدكتور على الراعى ، رئيس مجلس إدارة المؤسسة من أكثر المتحمسين لفكرة نشر الوعى المسرحى بالاقاليم . وتشجيع فرق المحافظات ، واستنبات المواهب المحلية وتطعيم المسرح القاهرى بها » وقد كتب فؤاد دوارة فى العام الماضى أكثر من مرة فى هذا الموضوع ومما قال : «علينا أن نتعهد الفرق المسرحية التى تنشأ الآن فى عواصم المحافظات ، ونبذل لها من العون الفنى والمادى معا ما يفوق ما نبذله لفرق القاهرة ، فإن فرق الاقاليم أشد حاجة وأكثر أهمية من فرق العاصمة (مسرح الثقافة الجماهيرية – ص ٣٥) .

وبعد أن أوضح فؤاد دوارة أن العون الذى تبذله المؤسسة لبعض فرق الاقاليم – لا كلها – لا يكفى بحال لقيام نهضة مسرحية حقيقية فى الاقاليم ، بل أن الأمر يتطلب خطة عمل شاملة تضم محافظات الجمهورية جميعا ، وتدرج لها المبالغ اللازمة .. حتى لا يظل قيام نشاط مسرحى فى إحدى المحافظات رهنا بإرادة المحافظ ، ان شاء دبر له المال .. وإذا لم يشأ اعتذر » .

وإلى أن يتم ذلك ، رأى الاستاذ فؤاد أن على المؤسسة أن

تدرك أن ميزانيتها مهما كانت محدودة ، فهى للجمهورية من أقصاها لأقصاها ، وأنه ليس من المقبول أن تنفقها كلها على فرق القاهرة ، وترسل بالفتات ، أو بما هو أقل من الفتات ، لمن يطلبه من فرق الاقاليم .

وهذا كله كلام سليم كانت المؤسسة دوما تنادى به ، فى كل مراحل نضالها المتصل - وأحيانا الشرس - مع وزارة الإعلام وحوارييها ، والمنتفعين بالنهضة المسرحية ، الذين سعوا دائما إلى تحويلها إلى مجد شخصى وحسابات فى المصارف ، وتصريحات رنانه محلاة بصورهم . اولئك الذين لم يؤمنوا قط بالفن المسرحى أصلا ، فضلا عن أن يفكروا فى استنباته فى الاقاليم . بل كانوا يرون فيه هيصة ، وفرفشة ، وملء ساعات التليفزيون الذى ولد - لسوء حظنا - عملاقا !

وكانت المؤسسة قد انتهت قبل شهور من معركة حامية لاستعادة حقها فى الوجود ، مستقلة عن أجهزة الإعلام . وكانت قد نجحت قبل ذلك فى جمع نفر فقير من المثقفين ورجال المسرح ومحبيه للدفاع عن المؤسسة ، لما نشرت الصحف أن الدولة تفكر فى إلغاء المؤسسة .

وكانت المؤسسة أيضا تتلقى النقدات الطاعنة من اناس لم يرضهم قط أن يقوم الفن المسرحى على أسس علمية ، وأن توضع

له أهداف وخطط . وكان من أبرز هؤلاء يوسف السباعي الذى نادى ذات مرة بأن تلغى المؤسسة وتوزع ميزانيتها على عدة فرق ما بين خاص وعام . وهى فكرة تصديت لها بشدة على صفحات صحيفة المساء .

فى ضوء هذا الكلام كان إقدام مؤسسة المسرح على إقامة أول مهرجان لفرق الاقاليم طعنا عمليا لفكر هؤلاء . وما كان شيئا قليلا أن تقيم المؤسسة المهرجان ، وهى بعد لم تلعق جراح الماضى كلها ، فكانت تعمل والدم مازال يسيل من جراح كثيرة لم تلتئم .

وقد حدث بعد إقامة المهرجان بحوالى شهرين أن تغيرت الولاية على المؤسسة وعادت إلى وزارة الثقافة مع عودة الدكتور ثروت عكاشة إلى تولى الوزارة منفصلة تماما عن وزارة الإعلام . وكان من بين أول ما فعله الدكتور ثروت أن أنشأ إدارة الثقافة الجماهيرية وخصصها لرعاية فنون الاقاليم ما بين مسرح وسينما وفنون تشكيلية ، وعين على رأسها مناضلا نشطا ومؤمنا بحق الشعب فى الزاد الثقافى حقه فى الرغيف والأدم ، ذلكم هو سعد كامل.

وقد تعاونت مؤسسة المسرح من فورها مع الإدارة الجديدة ، وقدمت لها كل العون الذى طلبته ، بينما لم تتحمس إدارات أخرى فى الوزارة كثيرا ، وتلكأت فى تقديم العون المطلوب .

ونعود إلى الحدث الكبير فنورد رأى فؤاد دوارة فى المسرحيات المعروضة . قال أنه سعد بالكثير من المسرحيات المعروضة . ولكن مسرحيتين فقط هما اللتان استولتا على إعجابه الكامل ، وهما : «الحضيض» لمكسيم جوركى التى قدمتها فرقة الاسكندرية و «موتى بلا قبور» لجان بول سارتر . وقد رأى الكاتب أن المسرحيتين قدمتا بصورة أفضل مما قدمتا به فى القاهرة .

أما أنا فأضيف أن واحدة من أبرز مفاجآت ذلك المهرجان المهام ، كان ظهور فرقة مرسى مطروح إلى الوجود . وكان كرم مطاوع قد غاب عنا شهورا ، وظهر فجأة فى المهرجان ومعه فرقة مسرحية مكتملة التدريب قدمت بامتياز واحدة من أفضل مسرحيات ميخائيل رومان : «الوافد» . التى حازت اعجاب الجميع ان كرم مطاوع هو - واحد من أقدر مخرجينا - وأكثرهم صبرا على التدريب ، وخلق الاشياء الجميلة مما يشبه الصفر . لا أجد فى وصفه خيرا من الكلمة الانجليزية Driller ، وأحد معانيها : من ينثر الحب أو السماء وهو ممسك بآلة خاصة . أما الحب والسماء فهو الفن المسرحى ، يستنبته كرم حتى فى الصحراء . وأما الآله فهى عزمه الحديدى وتصميمه الشديد على بلوغ أصعب الاهداف !

يوم بكيت بالدمع المرير

الأيام الاخيرة من مايو والأولى من يونيو ٦٧ . شبح الحرب المقبلة مع اسرائيل يزداد اقترابا . والجو تكتنفه نذر العاصفة المقبلة . أقول لنفسى كي ابعث فيها الطمأنينة : مهما كان من أمر الفساد فى الحياة المدنية ، فإن الجيش – على الأقل – بمنأى منه ، أنه جيد التدريب ، حديث التسليح وهو جيش وطنى يختلف تماما عن جيوش الزينة التى كانت تستعرضها الانظمة السياسية المختلفة قبل الثورة .

دعت وزارة الثقافة إلي اجتماع للفنانين والمثقفين ورجال الفكر والرأى عقد فى مسرح الجمهورية ، كان هدفه رفع الروح المعنوية فى البلاد . قدم هؤلاء وقالوا كلاما كثيرا أغلبه طبل أجوف ، وبعض منه هزيل وبعضه الآخر يشى بمقدار التخلف الذى ترزح تحته بعض فئات المفكرين .

قال شيخ فاضل يخاطب المجتمعين : إن المسئولين اخطأوا بدعوة جان بول سارتر أو طَرْطَرّ – هكذا قال ، لم يستح – وخليلته إلي زيارة مصر ، فأى جرم هذا ، وأى استهتار بمقدسات البلاد !

استمعت إلى ما قيل وأصبت بغم ثقيل ثقل أحجار الاهرام ، هالنى هذا الهزال كله عشية معركة مقبلة مع عدو مدجج بالسلاح والحيلة والمعرفة العصرية .

لم أستطع أن أغالب نفسى الجياشة بأشد الانفعالات ألما . ايقنت لتوى أننا مهزومون لا محالة فى المعركة القادمة . وفجأة انخرطت فى بكاء طويل مرير . كان إلى جوارى الفنان حمدى غيث، ففهم عنى ، وأدرك ما تعنيه الدموع . لم يتمالك هو الآخر نفسه فأمطر وجهى بالقبلات !

كيف تركت وزارة الثقافة

حين ذهبت أقابل الدكتور ثروت عكاشة في مستهل ولايته الثانية لوزارة الثقافة قلت له : لقد أوصلتُ سفينة المسرح إلى الشاطىء الأمن ، رغم العواصف والانواء ، والدسائس والمؤامرات، واني أشعر بهذا انني قد قمت بواجبي وزيادة ، في حماية فن المسرح ضد هجمات البرابرة واعداء الثقافة . لقد دفعت ضريبة العمل العام وأوفيت على الغاية ، وأنا أشعر أن من حقي الآن أن استريح . لهذا أرجوك أن تقبل استقالتي وتعهد بالمهمة الفادحة لغيري .

رفض الدكتور ثروت هذه الحجج ، وقال : إن وجودى على رأس مؤسسة المسرح لازال مطلوبا وأضاف أننى – منذ ذلك التاريخ – لن أجد الطريق أمامي صعباً . كل ما عليّ أن أفعله هو أن اقعد واحلم . أحلم بالمستقبل الباهر الذي ينتظر المسرح !

وقد كنت فرحا بعودة الوزير إلى وزارته . قلت له اثناء استقبالنا لوفد ثقافي من الاتحاد السوفييتى اقام له الوزير حفل غداء في نادى الدبلوماسيين ، قلت له معجبا وصادقاً : «لقد ولدت

لتكون وزيرا للثقافة» . وكان سجل أعماله فى الوزارة الأولى يؤيد هذه النظرة . وكانت العلاقات بيني وبينه ، رغم الكدر المؤقت ، والخلاف على نقاط بعينها من نقاط العمل فى حقل المسرح ، على أحسن وأرقى مستوى بين وزير ومسئول من معاونيه كانت اشبه بالصداقة والزمالة والايمان المشترك بجدوى العمل الثقافى فى كل ميادينه ، وليس فى حقل المسرح وحسب .

وحين أنهى الىّ الدكتور ثروت أنه ينوى ترجمة أعمال جبران خليل جبران ، أيدت الفكرة ، وشجعته على المضى قدما . وكم قضينا من وقت مثمر نراجع سويا ترجمته لهذه الأعمال . وحين ترك الوزارة الأولى واستقر بعض الوقت فى البنك الأهلى اتصل اهتمامى بترجماته وكنت أذهب للقائه فى مكتبه بالبنك عقب انتهاء عملى بالمؤسسة ، لنناقش سويا ترجمته لكتاب برنارد شو المسمى : «الڤاجنرى الكامل» والذى أسماه الوزير : «مولع بڤاجنر».

لم يكن ثمة ما يدعونى إلى أن اترك متعة العمل مع وزير هذا شأنه . ولم تَلُحْ اذ ذاك فى الأفق – ولو على شكل خيالات باهتة – ما انتهى إليه الأمر فى علاقاته بى وبزملائى المعاونين الأخر له ، عقب كارثة الهزيمة ، حين أخذ واحد بعد الأخر من معاونيه ينسحب من العمل فى وزارة الثقافة .

وقد جَهِدَ الدكتور ثروت فى إقناع قراء مذكراته فى طبعيتها الأولى والشعبية بأن خروج زملاء العمل لم يكن له ما وراءه ، بل كان رغبات شخصية أبداها بعض هؤلاء - ومنهم أنا - والبعض الآخر وجد ما يشغله فى أماكن أخرى . ونفى الوزير بشدة أن دوافع سياسية كانت وراء هذه الهجرة الجماعية للزملاء .

ومن حق الدكتور ثروت أن يؤكد ما يشاء . ومن حقنا نحن أن نفكر ونقارن . فقد كان ترامى إلى سمعنا أن اجتماعا لمجلس الوزراء عقد بعد الهزيمة برئاسة جمال عبد الناصر وجاء فيه شكوى جهر بها أحد الوزراء بأن وزارة الثقافة تحتضن «الشيوعيين» فانبرى الدكتور ثروت يقول : إنهم خمسة فقط ياسيدى الرئيس . وأنت تعلم بأمرهم وتقول الرواية إن عبد الناصر رد قائلا : لا بل هم ستة ياثروت .

وأعلم أن الدكتور ثروت كان - بعد الهزيمة - قد دعا إلى عقد اجتماع يضم قيادات وزارته ، وكنت فيهم بالطبع . فاستهل الاجتماع معقباً على الهزيمة بقوله : «أظن بقى ، كفاية كده اشتراكية» !

فهل يكون وزير الثقافة قد قرر التخلص من «الشيوعيين» ، إعمالا لمبدأ : كفاية بقى كده اشتراكية ؟ هل كانت ملاحظة عبد الناصر التصحيحية إيحاء بالمضى فى هذا الاتجاه ؟ أم أن

الدكتور ثروت كان وحده ، مالك قراراته الوزارية ، ولم يكن لأحد أن يفرض عليه قرارات حتى لو كان رئيس الجمهورية ، كما يؤكد في غير موضع من مذكراته ؟

أترك الأمر بين يدى التاريخ ، وأيدى من حضر اجتماع مجلس الوزراء ، ويدى الدكتور ثروت نفسه ، فلعله يصوب ، أو ينكر ، أو يستنكر أو يحتج ، وأقصر كلامى على حالتى الشخصية ، التى أعرف تفاصيلها .

كنت طوال عملى بالمؤسسة أعانى من صراع رهيب فى نفسى بين واجبات قيادة المؤسسة وهمومى كباحث ودارس للمسرح وممارس له نظريا وعمليا . وكانت السنوات الثمانى ، أو اكثر التى قضيتها فى المؤسسة قد وفرت لى خبرة ونظرة ، ورأيا واحتكاكا أخذ يتحول فى بطء أولا ، ثم فى إيقاع متسارع فيما بعد . إلى نظرية للمسرح كانت تصرخ طالبة التعبير عنها . وكان هذا الصراخ يصيبنى بالألم البدنى أحيانا ، وتنتابنى الحسرة وأنا أرى أيام شبابى تضيع فى معارك دفاعية ، ومناوئة للمؤامرات وامتشاق السلاح الابيض - أحيانا - فى الدفاع عن المسرح .

وكنت - كما قدمت - قد اقتنعت بأن فن المسرح هو الآن بخير، بعد عودة المؤسسة ، وعودة الوزير الذى أنشأها ورعاها ، وأوكل إلىّ وإلى زملائى أمر دعمها وتنميتها . وكان شىء فى نفسى يلح

إلحاحا ثقيلا أنْ آن الأوان لكى أُودع صفحات الكتب ما أخذ يتخلف لدى من فهم للمسرح نظرية وتطبيقا . فى اختصار : أصبح مناسبا جدا لى ، ومفيدا ، أن أترك القيادة العملية للقيادة الفكرية والنظرية .

ولما أخذت الايام تمر ، ولا مخرج لى من هذه الورطة يلوح فى الأفق جعلت أظهر قدرا متزايدا من التبرم بالعمل فى المؤسسة ، وجعلت أعبر فى عدة مناسبات عن رغبتى فى تركه .

ولعل الدكتور ثروت قد وجد فى هذا التبرم بالعمل الوسيلة الصالحة لتنحيتى عن العمل . لعله قال : مادام صاحب الشأن يريد أن يترك ، فلندعه يُخلى مكانه ونعين آخر بدلا منه . ومن ثم أنهى إلىَّ الوزيـــر أنه يعتزم أن يعيننى عميدا لمعهد الفنون المسرحية.

وقد عارضت ذلك التعيين بكل وضوح ، وبتصميم شديد . ليس لأن منصب عميد المعهد قليلا فى حد ذاته ، بل لأن وراء التعيين محاولة للتنزيل ، للإقلال من القيمة ، لنزع عدة شرائط من الحلة العسكرية - «للتكدير الشديد» بلغة العسكريين - ذلك أن تجاربى ودراستى وممارساتى العملية كان يمكن أن تسمح بوضعى على رأس أكاديمية الفنون ، ولكن الدكتور ثروت رأى - إذ ذاك - أننى أقل شأنا من هذا المنصب الرفيع !

ومن الناحية الوظيفية كان منصب رئيس المؤسسة يعادل منصب نائب الوزير يقول الدكتور ثروت أنه خلع عليَّ درجة وكيل وزارة بقرار التعيين فى عمادة المعهد قولاً يجافى الحقيقة . كان المطلوب أن أنزل درجات فى سلم التقدير ، وكان ذلك التعيين يحقق للوزير ما يريد .

قلت للسيد الوزير أننى أقبل التعيين فى وظيفة ساع بالمعهد ، وأرفض أن أكون عميدا للمعهد . وقد حاول الوزير بكل ما فى وسعه أن يكرهنى على القبول ، فلجأ إلى رئيس الجمهورية ، ورجاه أن يصدر قراراً جمهوريا بتعيينى ، فلا أملك إذ ذاك أن أرفض . ولكن جمال عبد الناصر كان حكيما ومتمرسا ، فنصح الدكتور ثروت بأن يصبر قليلا حتى تصفو النفوس .

غير أن الوزير لم يهدأ وحين أرسلت إليه استقالة شديدة التهذيب ، مغلفة فى غلاف شفاف يتحدث عن الرغبة فى الإحالة إلى المعاش بسبب ظروف صحية ، ويشكر للوزير ما قدمه لى من معونة إبان عملى فى المؤسسة ، وضع الدكتور ثروت الاستقالة فى درج مكتبه ، وأصدر قراراً وزارياً بتعيينى فى المعهد .

وكنت أنا قد أرسلت نص رسالتى للدكتور ثروت إلى صحيفة الجمهورية ، فلم تنشرها ، وإنما نشرت قرار الوزير وحسب ، ومضت شهور : أقمت فيها فى البيت ، أنفذ ما يطلبه الوزير إلىَّ من أعمال جانبية حتى علمت بمحض الصدفة أن الوزير استصدر

قرارا جمهوريا بإحالتى إلى المعاش ، وأوصى مؤسسة المسرح ألا تخاطبنى فى الموضوع ، وتلا ذلك تلكؤ مريب فى تسوية معاشى امتد شهورا . كان قصد من اشار به أن أموت من الجوع طبعا .

ولم تبدأ المؤسسة في صرف المعاش حتي هددت باللجوء إلى القضاء .



لا يهمنى من هذا كله سوى العبرة . أن تختلف مع وزير للثقافة ، فيحاول الوزير أن يكسر فيك الإرادة والتصميم ، هو الذى من مهام وزارته الأولى أن يبنى الرجال لا أن يحطمهم ، أمر يدعو إلى أشد الدهشة .

ويزيد من غرابة الأمر ، أننى كنت منذ البداية راغبا فى ترك العمل ، كما أوضحت وكان من السهل على الوزير أن يستند إلى هذا ، فيدعنى أترك وزارته ونحن أصدقاء لا خصوم . أقول خصوما تجاوزا فمن جهتى لم تكن بينى وبين ثروت عكاشة خصومة ما ، لا أثناء العمل ، ولا بعده ، ولا حتى بعد أن أقدم على بعض الأعمال «الانتقامية» مثل محاولته تعطيل سفرى إلى لندن تلبية لدعوة من المجلس البريطانى . ومثل محاولة دائبة للحيلولة ى وبين السفر تلبية لدعوة من اليونسكو لحضور لقاء فى بيروت

عقد عام ١٩٧٠ . وكانت الدعوة شخصية ، ولم تُجْد محاولة الوزير لإعاقتها ، فقد ردت عليه هيئة اليونسكو بأن الدعوة موجهة لشخص على الراعى وليس لرجل يشغل منصبا ما ، كبر أم صغر.

غير أن الدكتور ثروت لم يسكت ، وأصر على أن ترسل الوزارة مندوبا عنها ، اختاره الوزير ، وهو الدكتور لويس عوض ، الذى سبقنى إلى السفر إلى بيروت وقام بدعاية مضادة لى ، وجدت أثرها واضحا حينما وصلت إلى العاصمة اللبنانية .

والطريف أننى كنت أجلس مع بعض من المثقفين المصريين فى فترات الراحة ، فتصادف ذكرُ الدكتور ثروت عكاشة ، وهنا انبرى الجميع فى نقد تصرفات السيد الوزير نقدا لم يشذ عنه أحد .

وكان الدكتور لويس عوض حاضرا هذه الجلسة ، فحاول أن يدافع عن الوزير دفاعا بدا متراخيا وباهتا ، فلما لم ينجح انضم من فوره إلى كورس المنتقدين !

تركت العمل ، إذن ، فى وزارة الثقافة ، وشعرت بسعادة غامرة ، وبدأت فترة من أخصب فترات حياتى أخرجت فيها الكتب التى كنت أتعذب لأنى لا أصدرها إذ ذاك بدا لى واضحا معنى الرد الذى قدمته لثروت عكاشة وأنا أطلب إليه أن يقبل استقالتى . قال الوزير : وماذا تفعل بعد الاستقالة ؟ فقلت له : سأصبح سلطان زمانى!

قضايا مسرحية

الوضع الراهن فى المسرح

ما يهدد فن المسرح .. هو نفسه ما يهدد الثقافة العربية أو الهوية العربية . فى عالم شهد انهيارا عظيما فى قيم ومسلمات .. كانت موضع احترام ، قبل وقت غير طويل .

★ فى الخارج : هناك عدو مدجج بالسلاح والحيلة والتأييد الغربى ، يسعى إلى اجتثاث الأمة العربية من جذورها .. وقد ازداد تصميمه وقدرته على إنجاز ذلك ، بعد انهيار المعسكر الاشتراكى ، واندفاع دولة روسيا الاتحادية إلى تأييد اسرائيل بالاعتراف والعلماء والاحلاف .

★ تأتى محاولات دول الغرب لتهميش دول العالم الثالث (الوطن العربى على رأسها) ومحاربة هذه الدول بشتى الطرق : تجميد أرصدتها ، خفض أسعار موادها الخام ، والتهديد بالإضراب عن شراء هذه المواد بدعوى أنها لن تصبح ضرورية فى الأمد البعيد أو القريب .

★ يسعى الغرب إلى اختراق الامة العربية من داخلها ، عن طريق انتقاء عناصر موالية ، وزرعها فى البيئة العربية ومنحها النفوذ والمنابر وامكانات التأثير المختلفة .

★ سوف يزداد خطر هؤلاء على الأمة العربية حينما يصبح البث التليفزيونى المباشر مباشرا فعلا. دون وسيط من أطباق ، وهنا سوف يتهدد الثقافة العربية ما يمكن تسميته (الفن الألكترونى).

★ هذا من جانب سيئى النية التابعين للغرب ومن جانب حسنى النية ، هناك خطر التزمت فى معاملة التراث العربى ، وقطع طريق تطوره إلى ما هو أكثر حيوية وفعالية ، والتعلق الشديد إلى حد المرض بالماضى وما فعل الأسلاف ، وهؤلاء يعطون العدو وحليفه الغربى الفرصة لتشويه وجه العرب ، وجذبهم إلى معارك هامشية، يثبتون بها أن العرب جهلة متخلفون لا يطيقون الحديث الديمقراطى ، وأسلوب الحوار لديهم هو المدفع والمعتقل ، ومصادرة الرأى والتصفية الجسدية للمخالفين .

★ الانعكاس المباشر لهذا كله على الثقافة العربية ، والمسرح ضمنا – هو أنها مهددة بالابتلاع تارة أو التزييف إلى حد الفناء تارة أخرى .. ولهذا يصبح الإشكال الرئيسى أمام فن المسرح خاصة هو الوقوف موقف الحارس اليقظ فى وجه كل ما يهدد الهوية العربية .

★ اليوم أصبح العمل على خلق وتنمية الهوية العربية عبر المسرح ، مسألة حياة أو موت .. المسرح ، دون غيره من وسائل التعبير الفنى هو أكثر أشكال هذه الوسائل قدرة على ضم الصفوف ، وجمع الناس ، وتجسيد مشاكلهم تجسيدا حيا

وتنبيههم بالفن الراقى - إلى المخاطر المحيطة ودفعهم إلى الالتفات إلى أهمية رعاية الأرواح إلى جوار العناية بالأبدان وهو أكثر الفنون قدرة على رفع الروح المعنوية للناس ، لأنه فى مجموعه فن للناس .. يقوم إذا ما اجتمعوا .. ويسقط إذا ما انفضوا .

★ ووسائل تمكين فن المسرح من القيام بمهمته الجليلة هذه ، لاتزال هى التى كنا ننادى بها عبر العقود الأربعة التى انصرمت منذ الخمسينات .

★ لابد من فتح الأبواب أمام فنانى المسرح بكافة أشكالهم . وتمكينهم من حرية التعبير وحرية الانتقال داخل القطر العربى الواحد وإلى باقى أجزاء الوطن العربى .

★ لابد من الامتناع من اعتبار المسرح الذى ترعاه الدولة نشاطا تجاريا ينبغى أن يحقق ربحا ماديا بصرف النظر عن عائده الثقافى والروحى .

★ لابد من الكف عن المطالبة بتخلى الدولة عن دورها فى رعاية المسرح .. بزعم أن هذه الرعاية هى من سمات الأنظمة الشمولية ، وإن التغييرات الجديدة تحتم أن يترك المسرح لقانون العرض والطلب ، دون دعم مادى .

★ لابد من مواصلة البحث عن مسرح عربى يكون أكثر التصاقا بالوجدان العربى ، وأوفر حظا من الارتباط بمخزونه الثقافى ، بعد أن أصبح هذا البحث دفاعا عن روح الأمة نفسها وعن حقها فى البقاء وقدرتها على الصمود .

★ لابد من نشر المسرح بين الناس ، والتوسع فى مكونات العروض المسرحية بحيث لا تقتصر على الكلمات وحسب ، بل توظف الأشكال الفنية الأخرى من موسيقى وغناء ورقص ، وتعبير صامت بالجسـد ، فى محاولة للوصول إلى أكبر قدر من المتفرجين.

★ لابد من حسم العلاقة بين المسرح الحى وبين الاشكال الدرامية التى يبثها التليفزيون .. بحيث نقر أن الدراما التليفزيونية ليست بالضرورة معادية للمسرح الحى وإنما هى - لو أحسن توجيهها - يمكن أن تكون رافدا مهماً يحفز إلى زيادة الوعى بالمسرح ويحبب إلى الناس ارتياد دور المسرح الحى .

وينبنى على هذا .. أن يسعى «المسرح الحى» إلى خلق صيغة تعبيرية خاصة به تمكنها من البقاء إلى جوار النفوذ الطاغى للتليفزيون والفيديو ، وهناك محاولات كثيرة ناجحة فى هذا المضمار (مسرح لينين الرملى - مسرح جلال الشرقاوى) .

فإذا ما سار المسرح فى هذا الطريق المثمر ، فإن على فنانيه ومثقفيه أن يضغطوا بصورة منظمة على التليفزيون - كى يرشد انتاجه الدرامى ولا يبث إلا الرفيع المستوى منه ، والتى أثبتت التجارب أنه كان مفيدا لكل من المسرح والتليفزيون معا : فمسلسل «ليالى الحلمية» كسب جمهورا عريضا للتليفزيون والمسرح معا وجلب للمسرح الحى أعدادا إضافية من المتفرجين .

الفنـــون
و تحديات الحداثة

صرخ بايرون ملتاعا ، ولعن من فسر للعالم سر تكون قوس قزح . كان بايرون يدافع عن عالمه السحرى ، عن قواه الشعرية ، عن رغبته فى أن يتخيل الأشياء ، لا أن يقدم تقريرا علميا عنها .

وهتف شيللى فى العصر ذاته ، هتافا امتزج فيه اليأس بالعناد: نحن الشعراء ، نحن من يحلم الأحــلام . نحن المشرعون لا يعترف بهم أحد !

وقبل هذا بسنوات قرر نابليون هازئا : إن الأدب صناعة النساء ! وفى زماننا علم كراوذر ، أحد علماء الفيزياء الانجليز أننى أقيم فى انجلترا لأدرس الأدب فقال ، خروجا على مألوف كياسته : «وهل هذه دراسة جادة» ؟

وتأمل نجيب محفوظ دور الفنان فى عصر العلم ، فوجد أن هذا الفنان لا أمل له في البقاء لا هو ولا الفيلسوف . اقرأ روايته : «الشحاذ».

موقف بالغ الحرج ، يجد فيه الفنان نفسه فى عصر العلم والتكنولوجيا . ففى أمريكا – مثلا – يقرر الكثيرون أن الدراسات الإنسانية لا جدوى من ورائها ولا ضرورة لها . وهناك من حملة اجازات الدكتوراة في علوم الانسان من يعمل سائق تاكسى !

وفى بلدان العالم الثالث : ترتفع الصيحات كفانا أدبا وفنا . نريد منجزات التكنولوجيا . يرددون هذا بتنويع بسيط على صيحة أمين الريحانى المعروفة «أنا الشرق ، عندى فلسفات فمن يعطينى بها دبابات؟» .



هل لم يعد للفن ضرورة فى عصر المنجزات المادية العارمة ؟

في ثلاثينيات القرن ، كانت الصيحات تتردد بأن الشعر قد مات ووجد الشاعر الانجليزى : سيسيل داى لويس لزاما عليه أن يكتب كتابا صغيرا عنوانه : « أمل أمام الشعر» دافع فيه عن هذا الفن الهارب إلى خصوصيات الأفراد .

وفى الثلاثينيات أيضا نظر د . هـ لورنس إلى الحضارة الغربية. فوجدها بيضاء من شدة فقر الدم . ألفاها آلية ، رتيبة قاسية الفؤاد ، بعيدة عن نبض الحياة . فطلع على الناس بنظريته الصوفية إلى الجنس . وإلى اللون بوصف أن الأول يصنع الحياة ،

وأن الثانى يمتص من الشمس حرارتها فيلون بها الناس والأشياء. كان لورنس يهرب بهذا النظر التصوفى من عالم غير موات .

لذلك عاد بعواطفه إلى الشعوب البدائية ، الشعوب الملونة واعتبرها مالكة للسر الذى فقدته الشعوب البيضاء : سر الحياة .

وفى الخمسينيات . ثارت فى انجلترا تساؤلات كبرى حول فن الرواية . قال الناس إنه قد مات . وكان المسرح يعانى حالة من الركود أعقبت وفاة برنارد شو .

ثم ظهرت فى الستينيات اللارواية واللامسرحية . وظن الكثيرون أن الرواية والمسرح فى طريقهما إلى الزوال .

وفى الستينيات هبط الانسان على سطح القمر . ولم يكن بايرون موجودا ليحتج ، ولكن صورة القمر اهتزت اهتزازا عنيفا فى نفس كل من كان يربط القمر بالسحر ، والعشق ، والليل ، والجمال . أصبح القمر وجه عجوز انتشرت فيه البثور والندوب .

ومنذ نهاية القرن الماضى ، ومائدة الفن يهبط عليها متطفل جديد . التصوير الشمسى . الذى هدد . فى رؤية البعض ، بالقضاء على فنون الرسم . السينما ، التى زحمت على المسرح طريقه . وشدت إليها فنانيه . الاذاعتان المسموعة والمرئية اللتان هددتا الصحافة والأدب والسينما والتصوير .

التليفزيون الملون الذى سوف يقضى - فيما يقال - على كل الفنون ما بين سينمائية وأدبية وتشكيلية وأدائية .

الكمبيوتر ، الذى يراد له أن يترجم . ويرسم ويقول الشعر . ويكتب رسالات الغرام . ويختار للمرء شريكه فى الحياة .

بل لقد قال قائل في امريكا . مؤخرا : فيم الحديث عن الإنسان الآلى المعدنى ، والإنسان من دم ولحم هو فى طريقه لأن يصبح مجموعة من الآلات ، لها قطع غيار ، تستبدل بالأعضاء التالفة أو المكسورة؟

ومن قبل تنبأ توينبى بمجتمع يحكمه التكنوقراط وينظمون فيه كل شىء ، ويدسون أنوفهم فى أخص خصوصيات الإنسان ، حتى ليصبح إنجاب الاطفال خاضعا لارقام الإنتاج ، فتصرف لكل اسرة بطاقة تجيز لها إنجاب عدد معين فقط من الاطفال . من يتعداه يتعرض للمساءلة الجنائية .

وعلق توينبى على هذا بقوله : إن هذا المجتمع سوف تنتفى منه الديمقراطية كما نعرفها اليوم ويصبح الفرد فيه مسيرا لا مخيرا . وفق برنامج عام يتعين على الجميع الالتزام به .

هذا هو المجتمع الذى سوف يعيش فيه حتى نهاية هذا القرن فنان اليوم .. عام حافل بالسلبيات والايجابيات معا .

ولقد ذكرنا بعضا من السلبيات . ويبقى أن ننظر فى جانب الإيجابيات . نأخذ مثلا قيام وسائل الاتصال الجماهيرى . إن هذه الادوات العاتية هى فى حد ذاتها محايدة . تستطيع أن تقدم الخير وأن تبث الشر ، حسبما يوجهها من يملكون هذا التوجيه فى انجلترا وايطاليا استطاع التليفزيون ، لدى النظرة الجادة له. أن يقدم خدمات كبرى للأعمال الأدبية . قدم الانجليز مسرحية طويلة من عدة أجزاء كتبها الشاعر توماس هاردى بعنوان : «الأسرات» فلاقت نجاحا كبيرا . ولم تكن من قبل إلا كتبا فوق ارفف المكتبات العامة ودور بيع الكتب . علاها التراب من فرط الإهمال .

وفى إيطاليا قدم التليفزيون رواية : دوستويفسكى المعروفة : «الأخوة كارامازوف» فى ثمانى حلقات نالت جميعا نجاحا منقطع النظير ، حتى لقد بلغ عدد من شاهدها على شاشة التليفزيون ثلاثين مليونا من النظارة تحمسوا لهذا العمل الأدبى العظيم ، وسارعوا إلى اقتناء الرواية على شكل كتاب . وكان القائمون على هذا المشروع الناجح قد وضعوا فى حسابهم احتمال أن يرغب المشاهدون فى امتلاك عمل أمتعهم وغذى أرواحهم . فأصدروا طبعة خاصة من رواية دوستويفسكى . كان من نصيبها أن هجم عليها القراء مشترين .

ويصدر مارتن ايسلين الناقد والباحث الأدبى والفنى، أن

البرنامج التليفزيونى الناجح فى انجلترا شاهده ما بين ١٦ إلى ١٧ مليون متفرج إذا ما اذيع فى فترة الذروة . فإذا تصادف وكان هذا البرنامج مسرحية تليفزيونية . لكان معنى هذا أنه لكي يصل العرض المسرحى التقليدى لهذه المسرحية ذاتها إلى رقم المشاهدين فى التليفزيون لوجب أن تعرض المسرحية ثلاثين عاما متصلة . وفي حفلات كاملة العدد .

هذه الإمكانية الهائلة للانتشار ، سوف يزداد أضعافا مضاعفة، حينما يصبح التليفزيون عالميا أى حينما يغطى الارسال التليفزيونى العالم كله . فيستطيع المشاهد أن يدير مفتاح جهازه ليلتقط البرامج المبثوثة من كل مكان فى العالم .

هنا يكمن الخير والشر معا . فقدرة طائلة على الانتشار مثل هذه جديرة بأن تغرق العالم في طوفان من التفاهة أو الهزال . وهي قادرة ، من جانب آخر ، على أن تحقق الشعار السامي الذى طالما نادى به الخيريون من البشر : الثقافة للجميع .

هذه القدرة الهائلة ذاتها ، فى إمكانها أن تفيد كل وسائل التعبير الفنى والإعلامى والثقافى الأخرى : الصحيفة يمكن أن تذاع تليفزيونيا لتصل إلى أقصى الامكنة عقب دقائق من صدورها ومثل هذا يمكن أن يحدث للكتاب . وهو قد بدأ يحدث للمسرحيات، فخرجت منها تسجيلات تليفزيونية على شكل «كاسيت» يستطيع

المشاهد أن يستمتع بما يحويه من فن رفيع ، بمجرد تغذيته لجهاز التليفزيون.

وكذلك الحال في ميدان الفنون التشكيلية فقد أتاح التليفزيون الملون لمشاهديه أن يستمتعوا بمحتويات المعارض الفنية مقدمة لهم مع تحقيق وشرح وتعليق ، يقوم به مقدم البرنامج أو الفنان صاحب المعرض .

بل أن التليفزيون الملون يساهم الآن فى نشر الوعى بالاشياء الجميلة من نبات وحيوان وأبنية وبشر . وذلك عن طريق اللوحات الجميلة التى يلتقطها مصوروه . ويقدمونها فيما بين فقرات البرامج وبعض هذه اللوحات تأتى عفويا . فقد شاهدت لوحة فنية رائعة لغروب الشمس فوق روما خلال مباراة كرة قدم كانت تذاع بالبث المباشر على العالم كله . ولا ريب أن هذه اللوحة قد لفتت أنظار غيرى . وتسربت إلى أعماقهم ، كما تسربت إلى أعماقى . وحظيت اللوحة الفنية هذه بملايين المتفرجين ، وليس بعشرات المئات ، كما يحدث فى حالة المعارض الفنية .

وقد ذكرت قبل التصوير الشمسى وعلاقته بالتصوير التشكيلي. قيل أن الأول سوف يقضى على الثانى ، والذى حدث أن الكاميرا قد حررت الفنان التشكيلي من دور المسجل . ومن دور راسم البورتريه المطابق للشخصية ، وجعلت فى إمكانه أن يغوص

فى أعماق الناس وأعماق الطبيعة باحثا عن ذاته فيها ، ومسجلا نظرته الشخصية لها .

أما الكاميرا فقد أسلمت أمرها إلى الكاميرا التليفزيونية ، وهذه تولت خدمة موضوع التصوير الفوتوغرافى خدمة أقدر . وجعلت منه شيئا يشبه ما كان يتطلع إليه هيلمار أكدال فى مسرحية ابسن : «البطة البرية» من رفع التصوير الشمسى إلى مرتبة الفنون .

وبالطبع لم تقض الاذاعة المسموعة على الصحافة ، بل ساعدتها على الرواج ، فالخبر المذاع يدفع إلى اقتناء الخبر المكتوب . وإلى جوار هذا عاونت الاذاعة فى نشر اللغة المسموعة فى بلاد لم تكن تعرفها . واذكر أننى كنت من سنوات أسهم فى انشاء محطة للاذاعة فى أحد البلدان العربية . فاكتشفت مع زملائى أن أهل تلك البلاد لا قدرة لهم على قراءة العربية الفصحى بالصوت العالى . فاستدعى الأمر أن ندربهم على هذا . فاكتسبوا بمضى الوقت، مرانا على الأداء المسموع . ولم يقض التليفزيون على السينما . وإنما دفعها إلى تطوير نفسها فظهرت تقنيات جديدة فى صنع الافلام . وفى اختيار مادتها . وأهم من هذا كله أنه لا الاذاعة ولا السينما ولا التليفزيون استطاعت أن تقضى على فن المسرح بل أنه – وخاصة الاذاعة والتليفزيون – قد جذبت

جماهير المستمعين والمشاهدين إلى الاهتمام بالمسرح وفنانيه . واستطاع فنان المسرح - من خلال تسجيلات الاذاعة والتليفزيون - أن يشاهد نفسه . وينقدها ، ويصحح أخطاء فنه ، كما استطاع أن يحفظ فنه وأداءه من النسيان . وهي خدمة كبرى . كانت السينما تؤديها على نطاق أقل اتساعا .

إذن . لماذا أقول أن فنان اليوم يجد نفسه في موقف بالغ الحرج وأنه يقف الآن أمام تحديات هائلة ينبغي عليه أن يتغلب عليها . إذا ما أراد لنفسه ولفنه البقاء والتعايش مع ناطحات سحاب القرن العشرين وما سوف يليه ؟

الاجابة على هذا السؤال تكمن في الظاهرة التي أشرت إليها منذ قليل . وهي قدرة المسرح على أن يعيش في وجه منافسة عاتية من أجهزة التعبير الاخرى .

لقد استطاع المسرح أن يحقق هذا الانتصار بفضل الميزة التي يملكها من دون سائر الفنون ، وهي : أنه فن من دم ولحم . لا تقوم له قائمة إلا إذا أداه فنانون من دم ولحم أمام جماهير من دم ولحم إنه . دون بقية الفنون . ليس فنان معلبا . ولا هو فن مسجل على نحو من الانحاء . وإنما هو فن حي . فن يتغير فيه مستوى العروض المسرحية الواحدة من ليلة إلى أخرى بفضل مشاركة واعية وصاحية من الجماهير .

إنه الفن الوحيد الذى يسمح للجمهور بدور يؤديه ، بل ويدعو هذا الجمهور إلى هذه المشاركة الفاعلة ، بينما يقتصر المتفرج فى حالة الفنون الأخرى على دور المستقبل السلبى . مهما استحسن ومهما استهجن والفن الذى يراه أمامه ، لن يتغير .

المسرح إذن هو الفن الذى يلقى فيه الانسان نفسه . والذى يجد له فيه دورا . سواء أكان ممثلا على الخشبة أم متفرجا فى القاعة . وفى عصر تزداد فيه الميكنة . ويقوم بين الناس فى كل يوم حاجز جديد . حتى لا يعود المرء يشاهد نفسه أو يجد لها دورا إلا فى حلبة مصارعة الثيران ، أو فى ساحات لعبة كرة القدم . تعتبر هذه الميزة التى يختص بها المسرح شيئا ثمينا .

ولقد ذكرت آنفا اللوحة الفنية العفوية التى اتحفنا بها مصورو التليفزيون فى إحدى مباريات كرة القدم . وقلت أن هذه اللوحة لابد قد تسربت إلى نفوس مشاهدى المباراة على شاشة التليفزيون فحدث هنا – عفويا أيضا – ما نطمح إليه جميعا من أن يكون للفنون الجمهور المتحمس ذاته . الذى يؤم ملاعب الكرة . ويتحمس لها وينتصر بنصرها . ويقدم – أحيانا – على الانتحار من أجل نتائجها .

والمسرح هو الفن الوحيد القادر على أن يحقق هذا الحماس لنفسه ، لأنه فن جمعى ولأنه أقرب ما يكون – شكلا – إلى مباراة

كرة القدم وأدنى – موضوعا – إلى طبيعة الاجتماعات السياسية والثقافية الكبرى التى يتقرر فيها مصير الناس – وأحيانا مصير الإنسان.

لكن : لكى يحدث هذا ينبغى على الفنان أن يواجه التحدى الأكبر الذى يقف أمامه اليوم صلبا شامخا . صلدا ، لا يلين ، ألا وهو موقفه من النظام السياسى والاقتصادى والاجتماعى الذى يعيش تحته .

إن فنان اليوم مطالب إلى درجة تفوق بكثير ما كان يحدث فى الماضى . أن يعيش بين قومه وأن يعكس همومهم . وإن يستبصر آمالهم وأن يستشرق المستقبل لهم .

لم يعد هذا مجرد كلام بليغ يأتى على لسان ناقد فصيح مثل ماثيو أرنولد ، الذى قال ذات مرة : إن الناقد يعيش على أعلى قمة من قمم الوعى فى عصره . بل أصبح حقيقة واجبة . وإن لم تصبح بعد – ويا لأسف – واقعة .

على الفنان أن يعكس فى فنه ما يحس به الفرد العادى من انسحاق أمام عجلات الانظمة السياسية . العملاقة منها خاصة . عليه أن يجد لنفسه ولجمهوره دورا فاعلا أمام هذه العجلات . دورا ينجيه من الانسحاق . ويعطيه قدرة معقولة على تغيير الاشياء .

ذلك أن الفنان . بطبعه وبتوجهه . هو من دعاة التغيير . أن راح فنه يقتصر على أن يعكس الحاضر . ويربت على محاسنه . ويخفى مساوئه فى الظل . جاء هذا الفن جامدا . قصير المدى غير قادر على البقاء لأكثر من سنوات .

أما إن كان الفنان ثوريا . فهو لا يريد أن يسمع إجابات . وإنما هو يتوق إلى أن يلقى الاسئلة . إنه يتساءل . ويكشف ويحاكم . ويشير إلى طريق التغيير . هكذا كان الفنان الحق دائما .

غير أن المشكلة أنه ما من نظام يسعده تماما أن يقوم الفنان بهذا الدور الخطير . ان طبيعة الإنشطار السياسى الذى يعيشه عالم اليوم ، قد جعلت مشكلة الانتماء أمرا بالغ الأهمية . أصبح من الحيوى أن يعرف النظام تماما من له . ومن عليه فليس هناك وقت ولا بصمة للتخمين . وهو غالبا يعتبر من ليس معه حرباً عليه من أجل هذا تلح الانظمة على أن يقول الفنان نعم ، بدلا من أن يقول : لماذا ؟ فإذا اتخذ الفنان موقف من يهتف : لن أقول نعم قبل أن أعرف لماذا ، وضعته بعض الانظمة فورا على القائمة السوداء . وهذا يعنى حرمانه من أشياء كثيرة قد يكون أيسرها منعه من مزاولة "فنه" .

والمصيبة فى هذا . أن الفنان يكون فى غالب الأحوال على صواب . وهو فى كل الأحوال يكون مخلصا كل الإخلاص . ليس لنفسه فقط ، وإنما لوطنه إيضا ، وللانسانية جمعاء .

إبان الحرب العالمية الأولى ، سرت في بريطانيا موجة طاغية حمقاء تدعو إلى كراهة كل ما هو ألمانى . بصرف النظر عن ماهيته ، وعن انتماءاته . وسواء أكان ألمانيا محبا للقيصر أم محتجا عليه . وبدا هذا الموقف سخيفا ، وضارا ، وغير عقلانى للكاتب المعروف برنارد شو ، فكتب يحتج عليه ، ويلفت النظر إلى أن الحرب ليست عذرا يخول للانسان أن يتخلى عن إنسانيته .

وعلى الفور تعالت الاصوات ترجم برنارد شو بجلاميد الالفاظ، وتشكك في وطنيته . وتلمح إلى تورطه فى الخيانة . ولم يمنع السلطة إذ ذاك من أن تزج بالكاتب الكبير إلى السجن ، إلا مقامه العالمى . وخشية الفضيحة .

وقد رأى الفنان دائما لنفسه دورا فى الوضع السياسى فى بلاده . أيا كان اللون الفنى الذى يستخدمه . كان وليم موريس يقوم بدور سياسى نشيط فى تشكيل سياسة بلاده ، وذلك إلى جوار اهتمامه بفنه وشعره . بل إن احتفاءه الشديد بفن «الارتيزانا ليكشف عن موقف واضح له ضد عدوان الالة على الفنون وعلى روح الانسان . فى ظل مجتمع رأسمالى ضار كمجتمع بريطانيا الصناعية في القرن الماضى .

ومن قبله اهتم وليم بليك بفن الزخرفة الملونة للكتب . إلى جوار شعره . الذى كان يفيض عطفا على الانسان . وعلى أحواله . وعلى الانسان المظلوم بوجه خاص .

وحين واجه ديكنز السخافات والمظالم الكثيرة التى كان مجتمع بريطانيا الصناعية يعج بها على أيامه . أعمل قلمه الحاد فى جسم الظلم واستخدم كتاباته وسخرياته وسيلة للانتصاف للمظلوم من الظالم.

وحتى حين كان دور الفنان والاديب يقتصر على أن يقبس لبلاده قبسا من نور البلاد المتقدمة ويسعى إلى نشر ذلك النور بين مواطنيه . كان هذا موقفا ثوريا واضحا لم تغفل عنه السلطة ابدا . حدث هذا لرفاعة رافع الطهطاوى ولعبد الله النديم ولطه حسين ولمحمد مندور وغيرهم . ومرة ثانية أقول أن المصيبة فى أمر فرض الانتماء على الفنان . أن هذا الفرض يكون ضارا دائما . وعلى كل المستويات . فهو ضار للدولة وللفنان وللفن .

هناك دائما فنانون يحبون بلادهم ، ولا يريدون أن يخاصموا أنظمتها السياسية ولكنهم – مع هذا – يجدون أنفسهم مضطرين إلى الاختلاف مع خطها السياسى . فماذا يستطيع هؤلاء أن يفعلوا إلا أن يجهروا بخلافهم ؟

لو أنهم كتموه لكانت هذه هى الخيانة الفعلية للوطن . ولو أنهم أعلنوه لوقعوا فى المحظور . ولكن : أخطر من هذا كله . أن يحاولوا مماشاة ذلك الذى يعتقدون أنه خطأ . اذ ذاك يكتبون بأقلامهم ما ليس فى قلوبهم فتأتى فنونهم سطحية غير قادرة على

الاقناع ، لأنها زائفة فى المحل الأول وفى المحل الأخير . وتلك خيانة للوطن والفن معا .

فى تقديرى أنه مالم تحل مشكلة حرية الفنان فى القول والعمل فإن شيئا خطيرا حقا سوف يقع للإنسان . كل الايجابيات التى أشرت إلى بعضها آنفا سوف ترتد سلبيات . سيقف الانسان عاجزا . هشا ، ذليلا أمام أساليب الحكم عن طريق الميكروفون ومكبر الصوت . التى سوف تتولى عنه التفكير . وتفرز له الاجابات المقررة . وسوف يساعد على هذا أن ثمة إتجاها فى الدول القائدة للتطور البشرى - أمريكا على رأسها - يدعو إلى اهتمام الشباب بالتأهيل للمهن كالتجارة والطب والقانون ، على حساب الفلسفة والتاريخ والأدب .

وفي مصر ارتفعت الصيحات مرارا بضرورة اعداد الشباب لدراسة الموضوعات التى تؤهل للمهن المختلفة . وقد نشرت الأهرام مؤخرا رسالة لأحد قرائها فى المملكة العربية السعودية حكى فيها كاتبها ما اسماه : مأساة خريجى الكليات النظرية الذين ذهبوا يبحثون عن عمل في السعودية . لقد أغلقت فى وجوههم الأبواب حينما سعوا إلى البحث عن عمل فى ميادين تخصصاتهم . فلما عدلوا عن هذا البحث وقبلوا أعمالا عملية فى ميادين البناء والرصف وما اشبه ، إنهالت عليهم الاجور المجزية . والكاتب -

لهذا – يدعو بلاده إلى الاهتمام بالمهن أولا وأخيرا ، على حساب الدراسات الانسانية طبعا .

وقد وصفت نتائج مثل هذه السياسة التعليمية أحسن وصف على لسان النائب الاعلى لشئون الموظفين فى الولايات المتحدة حين قال : إن عمال الغد سيكونون أفضل علما ، لكن علمهم سيكون متعلقا مباشرة بعملهم ، وسيكون هناك عدد أكبر من خريجى المدارس التقنية ، فى تكنولوجيا الطب والعقول الالكترونية مثلا . وستتولى هذه المدارس إخراج الحرفيين الذين يعملون فى إصلاح وتشغيل الاجهزة المتطورة . وسيدرب الشباب على تشغيل وإصلاح إجهزة ذات تقنية عالية . عوضـــا عن العمل فى المصانع التجميعية .

وأسارع فأقول ان تدريب الشباب على الاعمال التقنية المفيدة أمر مهم بل هو حيوى الاهمية لتطور البلاد . خاصة البلاد النامية . ولكن الخطورة أن هذا الاتجاه يتخذ دائما شكل : هذا أو ذاك بمعنى أن التدريب المهنى ينظر إليه على إنه بديل – وبديل مفيد – من الاهتمام بما يسمى بالدراسات النظرية .

والواجب أن يسير أى مجتمع صالح فى الاتجاهين معا . قد يجد بلد ما أن مصلحته تقضى بأن يلح على التـدريب المهنى

ولكنه لا ينبغى أن يرى فى هذا التدريب بديلا عن الدراسات الانسانية.

إن الدراسات الانسانية تخرج الانسان ذا النظرة الشاملة للاشياء بينما يقتصر خريج المدارس المهنية على ميدان تخصصه ولا يكاد يعرف شيئا كثيرا إلى جواره .

وخطورة إخراج أعداد كبيرة متزايدة من هؤلاء المهنيين . والإقلال فى الوقت نفسه من دارسى العلوم الانسانية تارة . أو الامتناع عن تهيئة الدراسات اللازمة لها تارة أخرى . إن جزءا مهماً من سكان البلد يصبح اذ ذاك مجرد خبير ، وليس مفكرا . يصبح والحال هذه أجد أن تتحول بسهول إلى آلة شبيهة بالآلة التى يتولى اصلاحها وصيانتها . وما لهذا ينبغى أن تسير الانسانية.

لقد حلم بعض الفلاسفة بأن يتخلص الانسان يوما ما من قيود العمل ووصفوا العلم قائلين : هنا ينتهى الانسان كحيوان . ويصبح الانسان انسانا . وكان فى مأمولهم أن يقود التطور الصناعى والتكنولوجى إلى تحرير روح الانسان وتفكيره وعواطفه . فيتصرف مستندا إلى اقتصاد الوفرة – إلى الاهتمام بتلك الاشياء التى تعتبر الآن ترفا لا لزوم له : الفن ، والادب ، والتمثيل والموسيقى والغناء.

ولكن المشاهد الآن ، أن التكنولوجيا . ومنجزاتها ومنتجاتها ،

قد أصبحت إلها يعبد فى الأرض ، فى سبيلها تنازل كثير من الشباب عن مثلهم وأحلامهم . وبتأثير منها أصبح مثلهم الأعلى : السيارة وجهاز التكييف وجهاز التسجيل وآلة السينما . وبينما كانت الاجيال الماضية من الشباب تحلم الأحلام العظيمة – بتحرير البلد أو تحرير الانسان . أصبح هم الكثيرين الكسب المادى وزيادته .

ولقد وجدت القرون الماضية من الأدباء من بصرها بعواقب الافراط فى الاهتمام بالتقدم المادى والألى خاصة . وما اسطورة فرانكشتين إلا تحذير أولى ، تلته مسرحية تشابيك : «الانسان الآلى» . وحذر كافكا تحذيرا خطيرا في روايته ! «المحاكمة» من أن يتحول الفرد فى العصر الحديث إلى مجرد رقم . أو ملف . أو تقرير .

وكتب أدباء آخرون يدافعون عن حرية العقل البشرى التى تعرضها قوات العسف والملاحقة للجنون أو الإبادة .

إن الإجيال القادمة قد لا تجد من بين فنانيها من يؤرقه هذا الشبح المفزع . ويحمله على التعبير الفنى عنه . تحذيراً لمواطنيه وتبصيرا . بل إن الاجيال القادمة . لو سادها الخبراء وحسب قد لا ترى شيئا خطيرا فى أن تعمل دون أن تفكر . بل قد لا تشعر أن هناك ما يدعو إلى أبعد من التفكير المباشر فى أمور الحياة العملية .

ومن هنا تأتى أهمية الالحاح على أن تواكب الدراسات الانسانية التأهيل النفسى. إن هذه الدراسات هى التى تحمل التفسير ، وهى التى تشير إلى الطريق . وهى التى تخاطب فى الانسان أثمن ما فيه : روحه وعقله .

ومن جهة أخرى فإن قضية الفنون والآداب فى حاجة دائمة إلى من يدافع عنها . حتى ضد أولئك الذين يشتغلون بها . لقد هزأ برنارد شو فى أحد أجزاء مسرحيته الخماسية : «العودة إلى متوشالح» من الفن والأدب . واعتبرهما لعبا تلعب بها الانسانية فى فترة طفولتها . فإذا ما امتد تاريخها إلى ٣٣٫٠٠٠ سنة بعد الميلاد . وهو التاريخ الذى تستشرفه المسرحية ، أصبحت هذه اللعب نسيا منسيا .

ورغم أن برنارد شو قد كان يتطلع فى مسرحيته هذه إلى مصير للانسانية يذوى فيه الجسد ولا يبقى إلا العقل فى دوامة كبيرة من الفكر الخالص . فإنه لم يخف فى بعض مسرحياته الأخرى ، مثل : «الانسان والسوبرمان» إعجابه بالخبير التقنى ، القادر على إدارة الالة ، والعناية بها ... ووضع هذا الخبير موضع المقارنة مع الانسان الحالم الذى لا تتجه أفكاره إلى أرض الواقع . وجعل شو نتيجة المقارنة فى صالح الخبير التقنى .

★★★

إن عبادة التكنولوجيا ومنجزاتها . وإهمال العقل البشرى المقدس . أو التقليل من شأنه هو أكبر التحديات التى تبرزها الحداثة ، وتشرعها فى وجه الانسان .

وليس أمامنا من سبيل آخر لمنع هذا التحدى من شراء عقولنا وأرواحنا وتحويلها إلى بعض من بضاعة التكنولوجيا سوى أن نلح، ونلح دائما ، وفى كل مكان ، وفى كل مناسبة ، على أن الانسان هو المهم . وهو الاثمن ، وهو الذى خلقه الله يقبس من روحه . وميزه على سائر خلقه بالعقل ، والخيال ، والقدرة على تخطى الصعاب .

الثقافة والإعلام

يذكر الدكتور ثروت عكاشــة فى مذكراته (ص ١٩٢ وما بعدها [١]) قصة لقاء تم بينه وبين وزير الإعلام الدكتور عبد القادر حاتم . وكان الدكتور عكاشة قد شكا فى اجتماع مجلس الوزراء من تضارب وإنعدام التنسيق بين وزارته ووزارة الإعلام ، ودعا إلى فض الاشتباك الذى يحدثه الإعلام وأجهزته القوية (الصحافة . الاذاعتان المسموعة والمرئية ومصلحة الاستعلامات) بالتدخل فى صميم عمل وزارة الثقافة من مسرح ونشر كتب وتحقيق تراث ، وذلك بأن تلزم كل وزارة حدودها . وتصبح وزارة الثقافة وحدها وزارة للثقافة دون تدخل خارجى وتلزم وزارة الإعلام حدودها هى الأخرى فتقتصر على مواد الإعلام ، ولا تمد يدها الطويلة إلى حقل الثقافة إلا بالقدر الذى يدعم النشــاط الثقافى لوزارة الثقافــة ولا يعارضه أو يشوهه ، أو يحجبه جملة وتفصيلا .

وجاء الدكتور حاتم لينهى لوزير الثقافة أنه فاتح جمال عبد الناصر فى أمر ما دار من حديث ، وأن الرئيس قال له : أنت ملزم بتنفيذ تعليماتى .

---

(١) الطبعة الشعبية – دار الهلال .

ولما ذهب الدكتور عكاشة ليراجع عبد الناصر فى أمر ما نقله إليه وزير الإعلام ، فوجيء بالرئيس يؤيد مقال وزير الإعلام ، ويزيد عليه أنه يؤمن بقيام تنافس بين وزارتين من وزارات الدولة فى الاعمال الفنية والادبية ، وأنه لا يرى أن يكون العمل الثقافى حكرا على وزارة الثقافة وحدها .

أيَّد هذا الكــلام ما كان يُنقل إلينـا دائما من أن مشــروعات وزارة الإعلام تعبر عن وجهة نظر عبد الناصر شخصيا ، وأن وزير الإعلام كان - إلى حد كبير - مجسداً لوجهة النظر هذه .

وموقف عبد الناصر من الثقافة والإعلام يحتمل كثيرا من التأويلات كان يصرح فى بعض المناسبات بأن على الفن أن يمسح هموم الناس ، ويسرى عنهم ، وكان يضرب المثل بنفسه ، إذ يعود إلى بيته مثقلا باعبــاء الحكم ، فيجد فى فيلم سينمائى خفيف بعض الراحة . وكان يضيف أن العــامل الذى يجهد ســـاعات طوالا فى أرضه أو فى مصنعه ، له كل الحق فى كل ما يرفه عنه ويسليه .

إلى جوار هذا كانت نظرة عبد الناصر للفن والثقافة نظرة تسيسية فى المحل الأول . يقرب الفن والثقافة إلى قلبه طالما خدما الخطة السياسية العامة للبلد الذى تولى حكمه . لهذا نراه يوصى

فتحى رضوان بأن يهتم بإنشاء فرقة للفنون الشعبية ، بعد أن عجز صلاح سالم عن أن يقوم بهذا العمل ، لكثرة مشاغله ، وقلة قدرته على التنفيذ (١) .

ونراه أيضا يفطن إلى القيمة الجماهيرية والدعائية التى تمثلها أم كلثوم فى مصر وباقى أجزاء الوطن العربى . فيقول لفتحى رضوان أنه يسهر مع أم كلثوم حتى نهاية حفلاتها فى الاذاعة . وأنه يدرك أن طول حفلاتها يكلف بعض الناس - الرسميين خاصة - عنتا كبيرا . فقد حدث فى إحدى الحفلات أن خرج الضيوف فوجدوا عدداً من الضباط نائمين تماما على مقاعدهم . وكان الملك حسين واحدا من الضيوف فخرج بعيون حمراء ، يتمايل من شدة التعب . وعلق عبد الناصر : إن محاولة تغيير هذا الوضع هو وقوف فى وجه التيار . فلما أسهب فتحى رضوان فى وصف الأثر المدمر لطول السهر على الناس ، إذ يستيقظون وهم يشكون من الصداع ، وجوههم صُفْر وشهيتهم مفقودة ومزاجهم عكر بعد أن ناموا إلى ظهر اليوم التالى ، قاطعه عبد الناصر بقوله : أنا معك . وسيتغير هذا الوضع قبل طويل وقت . ثم أضاف : «بس أوعى تغضب أم كلثوم» . وضحك فتحى رضوان وأجاب : لا سبيل لإغضابها .

---

(١) ٧٢ شهرا مع عبد الناصر . كتاب الحرية - ١٩٨٥ .

والمتأمل لهذا الكلام سرعان ما يتبين أنه يشرح بأمانة موقف حكومة الثورة من الفن ، فهو اشاعة البهجة والتسلية فى الناس ، أيا كانت النتائج . ويتبين أيضا أن هذا نهج رئيسى فى سياسة الإعلام . فلا تزال الشكوى تتصاعد من بعض العقلاء بأن اسراف الاذاعة والتليفزيون فى السهر يعطل الانتاج ، وأحيانا يدمره ، ولا تزال وزارة الإعلام تتجاهل الاحتجاجات الكثيرة فى هذا السبيل ، بل وتمضى قدما فى زيادة ساعات الارسال وانشاء محطات البث الاذاعى والتليفزيونى ، ذلك أن الهدف هو تغطية الناس بغلالة من الوهم والبهجة الزائفة ، حتى ينصرفوا عن الشكوى من متاعب حياتهم .

كما أن طول ساعات الارسال يضمن لرئيس الجمهورية أن تظل صوره وأخباره وتنقلاته موجودة دائما فى أى ساعة من ساعات النهار أو الليل ، بفضل الاقمار الصناعية والتسجيلات العديدة التى تتخلف عنها ، والتى تُقطع البرامج بسببها لكى تذاع المادة الإعلامية المطلوبة .

ولقد طالما أوضحت للدكتور ثروت عكاشة أن الفرق بين وزارة الإعلام ووزارته كبير فيما يخص قدرة الوزارتين على الدعوة للنظام. كنت أقول له : وزير الإعلام يلصق صور عبد الناصر على

شاشة التليفزيون ساعات طويلة تمتد إلى خمس ساعات متصلة . فماذا تستطيع وزارتك أن تقدم فى هذا المضمار ؟

إن نظام الحكم الذى تمخضت عنه ثورة يوليو هو نظام إعلامى فى المحل الأول . هو أشبه ما يكون بنظام الحكم عن طريق مكبرات الصوت ، الذى يقول الانجليز أنه سائد فى دول العالم الثالث . فإن التفت الحكم بعد هذا إلى الثقافة فهو يراها بطيئة الحركة ، قليلة العائد ، لا يحس بها لا الحاكم ولا الناس فى التو والآن ، كما هو حال المادة الإعلامية .

ولقد طالما شكوت – أنا شخصيا – من هذا الوضع وطالبت فى أكثر من مذكرة بأن توجه بعض الأموال التى تنفق فى إصدار مجلات : مثل بناء الوطن ، إلى أعمال أكثر فاعلية وأطول دواما . وذكرت فى بعض هذه المذكرات أننى بنفسى شاهدت أعداد مجلة بناء الوطن مكومة فى حجرات أكثر من سفارة مصرية فى الخارج، لم يكلف المسئولون أنفسهم عناء فض أغلفتها ، لادراكهم عدم جدوى الدعوة الفجة والمباشرة فى الوصول إلى الناس وخصوصا فى بلاد الغرب ، حيث الحقائق متاحة والقدرة على التمييز كبيرة ، ولا أحد يريد أن يؤمن بأن فلانا عظيم لأن مجلاته تقول أنه كذلك .

وقد اقترحت فى المقابل أن تقوم مصر بأنشاء مركز ثقافى

متعدد النشاطات «في بيروت» التى كان الناس أيامها يشكون من أنها تسحب البساط من تحت قدمى مصر . وقلت لو أننا بنينا مركزا ثقافيا يقدم المسرحية والفيلم والكتاب وجميعها كانت تتمتع بازدهار كبير في الخمسينيات حتى أواسط الستينيات ، لنقلنا معركة الثقافة إلى قلب العاصمة التى يقال أنها تحاول أن تنتزع منا فضل السبق .. غير أن هذه المذكرات لم تلق احتفالا - أى احتفال بها ، وظلت وسائلنا الإعلامية عاجزة ، كسيحة ، وفى بعض الاحيان باعثة على الهزء .

على أن هناك نقطة مهمة فى موقف عبد الناصر من أم كلثوم تثبت بعد نظره . سيدة الغناء العربى كانت عاملا فنيا موحدا للعرب جميعا من الخليج إلى المحيط وأى محاولة للتقليص من نشاطها - كما كان يدعو فتحى رضوان - كان كفيلا بأن يفقد مصر بعضا من نفوذها الفنى الذى هو عدتها دائما فى حال يسر وعسر.

والدليل على ذلك أنه ما أن وقعت الهزيمة على رءوسنا ، حتى هبت أم كلثوم تغنى فى كل بلد عربى استضافها ، وجمعت لبلدها عملات أجنبية كانت فى أشد الحاجة إليها كما اسهمت فى رفع الروح المعنوية لمصر ولباقى العرب بعد الهزيمة الموجعة .

نستخلص من هذا الكلام أن ثورة ٢٣ يوليو كانت منذ البد‍ـ‍ـه

منحازة إلى الإعلام على حساب الثقافة ، وأن هذه سياسة كانت تنبع من طبيعة الحكم ذاته . والدليل على ذلك أن مشروعات الإعلام كانت تعرف طريقها إلى التنفيذ بسرعة غير عادية . كـانت الدولة لا تبخل بالمال ، وكان المال - كما فى حالة انشاء التليفزيون - يصل إلى وزارة الإعلام ، ولا يمر على وزير المالية كما تقضى الضرورة.

وقد تعمدت وزارة الإعلام أن يبدأ التليفزيون بطريقة تتحدى الإمكانات الفنية والتجهيزات الآلية المتاحة . كان لابد أن يولد التليفزيون عملاقا ، بقناتين لا قناة واحدة ، يتعهدها المسئولون حتى تنضج ثم يفكرون فى إنشاء القناة الثانية .

وتعمدت وزارة الإعلام أن تدس أنفها الكبير فى المسرح . وهنا أيضا كان التشديد على الدخول الكبير : عشر فرق مسرحية ، تعهد المسئولون عنها لوزير الإعلام بأن توفر للتليفزيون مائتى مسرحية فى السنة . وفى حقل النشر ارتفع الشعار المستفز : كتاب كل ست ساعات ، وتوفرت فى الحقلين مسرحيات أغلبها ردىء ، وكتب لا تستحق ثمن الورق الذى طبعت عليه .

واشتعل العراك بين وزارتى الثقافة والإعلام . وفُقد الانضباط تماما فى إجهزة وزارة الثقافة - المسرح خاصة - بعد أن أخذت فرق التليفزيون المسرحية تزايد على وزارة الثقافة فى أجور الممثلين والمخرجين . وقالت السيدة نعيمة وصفى ذات مرة أنها «معينة»

على مسرحية «جلفدان هانم» بأربعمائة وخمسين جنيها في الشهر . وكان أقصى ما يمكن للمسرح القومى أن يقدمه لايتعدى خانة الاربعين أو الخمسين بكثير ، وذلك للنجم أو النجمة.

وكان من مظاهر عدم الانضباط أن أصبح للفنان أو الكاتب جهة أخرى يرجع إليهـا إذا ما رفضت أعمـاله أو جهوده لأنها لا ترقى إلى المستوى المطلوب . وقد حدث بالفعل أن اعتذرت مؤسسة المسرح عن تقديم مسرحية لطفى الخولى «الارانب» ، فغضب غضبا شديدا وأقسم لينتقم . وكان انتقامه شعارا ما لبث أن رفعه هو : أهمية اتصال المثقفين بوزارة الإعلام . ومن أجل أن يتحقق هذا الاتصال أنشىء مسرح توفيق الحكيم ، الذى أخرج مسرحية «الارانب» كما أراد لطفى الخولى .

ولازلت أذكر كيف جاءنى أحد كتابنا البارزين ومعه مسرحية - لا أذكر اسمها الآن - وقال لى أن التاكسى ينتظره فى الشارع ، وأنه يريد من المؤسسة أن تكتب له خطابا يفيد أنها اختارت المسرحية للتمثيل . وأدركت على الفور أن الكاتب يريد أن ينتزع من مسرح التليفزيون أكبر أجر ممكن بتهديده بأن جهة أخرى حريصة على أن تشترى المسرحية .

وقد تحدثنا طويلا فى الاثر الفنى المدمر الذى احدثته فرق التليفزيون فى الفنانين والمشاهدين ، ولكننا لم نتحدث بما فيه

الكفاية عن ما حدث بالفعل من شطر الحركة الفنية شطرين متنافسين أولا ، ثم متناحرين من بعد ، ثم متقاتلين آخر الأمر .

ففى الجو المحموم الذى أشاعه التليفزيون ومسرحياته ، لم يتورع الصديق عن أن يكتب ضد صديقه ، وانقسم الفنانون شيعا واحزابا ، وظهرت تكتلات تجمع اناسا لم يكونوا يجتمعون من قبل، وأصبح منظر بعض هؤلاء كراقصات الرسوم الفرعونية القديمة ، يمدون اليدين إلى المؤسسة والتليفزيون معا ، سعيا وراء المكسب وحسب .

كذلك استبد الغضب بوزير الثقافة ، الدكتور ثروت عكاشة ، فاشترى صفحتين من جريدة الاهرام ملأها الفنان بالرسوم الكاريكاتورية اللاذعة ضد أجهزة الإعلام ، والمسرح التليفزيونى بالذات . وبعض هذه الرسوم جاوزت حدود اللياقة بالفعل . كما أن «الردح العلنى» بين وزارتين من وزارات الـــدولة كان منظرا كئيبا لا يدعو إلى الاحترام . وقد كانت نتائجه سلبية على وزارتى الثقافة والإعلام معا ، فتقلص المسرح الجاد فى وزارة الثقافة ، ومضى مسرح التليفزيون يقدم مواد مسرحية ليست فوق مستوى الشبهات ، بعضها شديد الهزال ، خاصة ما قدمه المسرح الكوميدى.

أما مسرح الحكيم فما لبث أن أصبح معقلا للدكتور رشاد

رشدى يوجه منه مسرحياته التى تزعم أنها تدافع عن حرية التعبير فى وجه الحاكم الغاشم المستبد . وهو وهم أشاعه الدكتور رشاد طيلة حياة عبد الناصر ، ثم ما لبث أن انكشف أمره حين انضم الدكتور إلى سياسات أنور السادات القمعية .

وقد أوضحت معركة الضحك الهادف فى مقابل الضحك الفارغ العقل ، أن أجهزة الدولة الرسمية تؤيد ملوك الضحك ولا تنظر بعين الرضا إلى مسرحيات كوميدية هادفة مثل «عسكر وحرامية» التى كتبها الفريد فرج ليعرى بعض أوجه الفساد فى الجمعيات الاستهلاكية وفى الدولة بصفة عامة . وحين جاء أفراد من فرقة الفنانين المتحدين ، التى تكونت عقب عودة المؤسسة فى ١٩٦٦ ، جاءوا يطلبون مسرحـا يعملون عليه قلت لهم أن إعطاء مسرح ينبغى أن يقابله تقديم مسرحيات بعيدة عن الاسفاف ، ولا يمكن للمؤسسة أن ترفع شعار الضحك المفيد من جهة ، وتشجع الضحك الهازل من جهة أخرى .

ويومها قابلت ملوك الضحك واحدا وراء الآخر ، وأوضحت لهم أن المؤسسة تقدر مواهبهم ، وترجو أن توظف هذه المواهب فى خدمة الناس وليس فى تخديرهم . ولم يستجب لهذه الكلمات أى منهم . وبدا لبعض الوقت أنهم فى حيرة ، وفجأة حصلت فرقة الفنانين المتحدين على مسرح مدرسة الليسية ، المخصص لنشاط

المدرسة وحسب ، والذى كان من المتعذر استئجاره لغير هذا الغرض . فتح المسرح من أوسع أبوابه ، وكان واضحا أن جهة عليا وراء هذا التطور . فتح المسرح لكى يقدم مسرحيات من طراز البيجاما الحمراء ، وعفريت مراتى .. إلخ .

ومن ثم بدأت حملة مسعورة للسخرية من شعار الضحك الهادف ، واظهاره بمظهر المطالب بالمسرح الثقيل الظل . غير أن المؤسسة لم تعبأ بهذه الحملة ومضت فى طريقها لترشيد وتطوير الضحك ، كما رشدت الرقص الشعبى ، ومسرح العرائس والعاب السيرك . ويوم جاءنى فؤاد المهندس يطلب أن تشترك المؤسسة واياه فى انتاج مسرحية : «سيدتى الجميلة» أعربت عن استعدادى للاسهام شريطة أن يصلنا النص ونقرأه ونقره . وخرج فؤاد المهندس من اللقاء ولم يعد . حتى قابلته بعد ذلك فى مكتب الوزير شعراوى جمعه الذى دعانى واياه لكى نتبادل الأفكار حول موضوع الكوميديا . غير أن فؤاد المهندس وحده هو الذى قابل السيد شعراوى جمعه . سمعت من فؤاد بعد سنوات أن السيد شعراوى قد أوصى فؤاد بالاستماع إلى وجهة نظر المؤسسة .

وليت فؤاد كان فعل . وليت غيره انصتوا لصوت العقل ، بدلا من الانصات إلى رنين النقود فى شباك التذاكر . أذن لاستطاع ملوك الضحك أن يطيلوا فى أمد بقائهم ، فلا يختفون واحدا وراء

الآخر ، لأنه لا ركيزة لهم يستندون إليها سوى القدرة على الاضحاك.

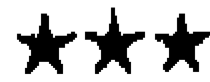
ومع ذلك ، فقد كانت معركة الضحك مفيدة لملوك الضحك من بعض النواحي . فقد أخذت فرقة الفنانين المتحدين . بعد «سيدتى الجميلة» تعترف بالنص الجيد ، والمخرج المدرب ، والكاتب ذى التجربة . ومن ثم ظهرت مسرحيات «مدرسة المشاغبين» التى حملت - رغم نواقصها الكثيرة - رسالة انسانية عميقة الجذور وهى : أن الحب وحده ، وليس العسف ، أو القمع ، كفيل باصلاح ورد المنحرف إلى الطريق القويم .

وتلت ذلك مسرحية : «شاهد ما شفش حاجة» التى تتعرض لموضوع عالمى الانتشار شديد العصرية ، وهو انسحاق الفرد الاعزل الشريف أمام أجهزة الملاحقة ، وتعنت الاجراءات القضائية، وعجلة الدولة بصفة عامة . وهو الموضوع الاثير لدى تشابلين ، والذى أصبح ركيزة أساسية فى كوميديا عادل إمام .

وقد كان عادل إمام هو الوحيد - بين ملوك الضحك - الذى فطن إلى أهمية الاستناد إلى موقف واضح من المجتمع . وكان الموقف الذى اتخذه هو دعم الفقراء والمغلوبين على أمرهم والانتصار لهم من كل سبيل . وبهذا سار على نهج الكوميديين الكبار وكون لنفسه شخصية كوميدية مستقلة تجمع بين الفرد

المطحون والفرد الذكى الذى يستطيع أن يدافع عن نفسه وينتزع حقوقه من خصومه . أى جمع بين شخصيتى : الغلبان والشاطر ، الذى يعرفه تراثنا القصصى معرفة وثيقة . وبذلك ضمن عادل إمام لنفسه عمرا فنيا طويلا ، لازال يغذيه بالاعمال المتجددة الرؤى ..

وفى المقابل ، لا يزال عبد المنعم مدبولى يقدم كوميدياه المستندة - أساسا - إلى فنون الإضحاك الشعبية ، التى هو أبرز ممثليها فى بلادنا . وبفضلها ظل باقيا حتى الآن ، وإن لم يتخذ المواقف المبدئية فى اختياراته للأعمال ، بل هو يؤدى عمله على نهج احترافى صرف ، يتقبل كل عمل يتيح له فرصة التعبير عن نفسه دون أن يشغل باله بأثر هذا على فنه بصفة عامة .



غير أن الكلام عن موقف عبد الناصر من الثقافة والفنون جميعا ، يظل ناقصا لو وقفنا عند هذا الحد . فرغم تحيز الزعيم للإعلام ؛ فإنه لم يهمل أبدا جانب الثقافة . وها نحن قد رأينا أنه أوصى فتحى رضوان بإنشاء فرقة للفنون الشعبية ، ومن بعد أوصى ثروت عكاشة بإنشاء فرقة عصرية للسيرك . وفى عهده انشئت قصور الثقافة وإدارة الثقافة الجماهيرية . ووزارة الثقافة نفسها - ثامن وزارة فى العالم اجمع ، والأولى فى أفريقيا والوطن

العربى . كما انشئت مشروعات الصوت والضوء واقيمت مؤسسات للمسرح والسينما والكتاب .

وحين ذهب عبد الناصر ليشهد مسرحية : «دموع ابليس» من تأليف فتحى رضوان سر بالعمل أيما سرور ، وناقشه فيما بعد فى الجلسة التى تلت لمجلس الوزراء وكان ظاهر التهلل كلما اثنى واحد من الوزراء على المسرحية . وكان عقب مشاهدة «دموع ابليس» قد طلب إلى فتحى رضوان أن يقدم فيلما عن حياة محمد فريد . وقال لوزيره أنه شاهد فيلم مصطفى كامل - قصة فتحى رضوان - وكان طوال عرض الفيلم خائفا على مصطفى كامل ومشفقا من أن يموت ، مع أنه يعرف أنه مات منذ أكثر من نصف قرن . وأضاف : هذا هو سحر العمل الفنى الجيد .

وحين كانت اوبريت «ياليل ياعين» لاتزال فى طور الإعداد ، اشتدت الحملات الصحفية المغرضة عليها . ولم يَرُد فتحى رضوان على هذه الحملات . مما اغضب عبد الناصر الذى اعتبر أن الهجوم عليها هو هجوم على شخصه أيضا ، مادام هو مسئولا عن كل الوزارات . وقال عبد الناصر لوزيره ، أنه سمع أيضا بمسلسلة إذاعية عن عبدالله النديم ، وكان فتحى رضوان قد اقترح أن يَخْرج إلى الناس فيلم عن حياة المجاهد الوطنى الكبير .

إذن فعبد الناصر لم يكن مُعْرضا عن الأعمال الفنية . ولكنه

كان يفضل أن تكون جماهيرية التوجه . من هنا كانت توصيته بانشاء فرق العروض المسرحية التى تعتمد على فنون الفرجة كلها، وليس على الكلمة وحسب : مثل السيرك وفرقة الفنون الشعبية واوبريت ياليل ياعين وما اشبه .

وهو كان دائم المتابعة لمجلة «المجلة» التى أصدرها فتحى رضوان وجعل منها منبرا للثقافة الرفيعة . وأحيانا كانت تصلنا ملاحظات له على ما ينشر ، مكتوبة بخط يده . وذات مرة طلب أن يعاد النظر فى طريقة التحرير واختيار الموضوعات مضيفا أن المجلة – الآن – ذات طبيعة جامدة ، غير متطورة . وقد دفعت هذه الملاحظة الاخيرة الوزير ثروت عكاشة إلى الاستعانة بالخبرة الصحفية لوكيل وزارته عبد المنعم الصاوى لتحريك الجمود الذى رآه عبد الناصر .

وأنا أورد هذه الواقعة لما فيها من دلالة ، وليس لأن ما رآه عبد الناصر من جمود كان جمودا فعلا !

★★★

إذن ماذا تقول فى الثقافة والإعلام فى عهد عبد الناصر ، وكيف نفسر ما طرأ من توغل للإعلام وتوحش فى الهجوم على الثقافة ؟ فى رأيى الشخصى أن ما نادى به عبد الناصر من منافسة بين الجهازين الخطيرين كان يمكن أن يتم فى حدود

معقولة ، ولو أنه تم لاستطعنا أن نقلّم من مخالب الإعلام ، ونرشد انتاجه ونجوله إلى الوجهة السليمة فى الحدود التى تسمح بها دولة قامت على اعتماد الإعلام ركيزتها الأولى فى الوصول إلى الجماهير بالمبادىء والاهداف التى تدعو إليها .

غير أن هذه المنافسة لم تتم ، وبدلا منها استعرت الحرب التى أشرت إليها آنفا . وقد كان من رأيى أن وزارة الثقافة كانت تأخذ الأمور بعصبية شديدة – وأن الإعلام كان يفيد فائدة غير مشروعة ولا مبررة من الميزة التى منحت له . أصبحت وزارة الإعلام وسيلة لبناء مجد الوزير الشخصى ؛ بدلا من بناء الإعلام كجهاز عصرى متطور . وبدلا من الدراسة والتأنى ، أخذ الإعلام بمبدأ التوسع الافقى ، دون كبير احتفال بالمضمون أو النتيجة . وقد نُقل إلينا أن الدكتور عبد القادر حاتم كان يقول لحوارييه ، فى معرض الثناء على جهود مساعده حسن حلمى : «أنه يملأنى مشروعات» فالعبرة بعدد المشروعات وليس بمدى جدواها .

وقد كان الرأى الذى اثبته فى كتابى : «المسرح فى الوطن العربى» من أن المعركة بين الوزارتين كان يمكن التخفيف من وقعها على المثقفين والإعلاميين معا ، موضع اعتراض من الزميلين: فؤاد دوارة وفاروق عبد القادر . وقد كتب فاروق فى معرض نقد الكتاب أن الرأى الذى ذهبت إليه لا يقوم على أساس

من الواقع . ففى رأيه أن الاشتباك بين الوزارتين كان مقصودا ومرتبا ، وكان الهدف منه تغليب اتجاهات التسطيح وتغييب العقل على اتجاهات بناء العقل واقامة الشخصية القومية . ذلك أنه فى داخل الثورة كان هناك قوى محددة تعمل لحساب الثورة المضادة ، وهى القوى التى وجدت فرصتها الذهبية فى أعقاب الهزيمة ، فعصفت بكل ما هو جاد وفاضل وقيم فى حياتنا الثقافية والفنية .

وكان فؤاد دوارة يرى رأيا مشابها . ومع تقديرى للرأيين أقول: إن المؤامرة كانت تتم فى داخل بعض الاجهزة . وأن أجهزة أخرى لم تكن طرفا فيها . عبد الناصر نفسه لم يكن طرفا ، بل كان – فى النهاية – الطرف المجنى عليه .

وأقول كذلك أنه فى بعض المناسبات أمكن إقناع وزير الإعلام بأن يوافق على إنقاذ إحدى الفرق الفنية المهمة ، مما تقدم ذكره .

وأضيف أن ما كنت أدعو إليه من محاولة تعاون الثقافة مع الإعلام، لم يكن رأيا ابتكرته ، بل كان نهجاً سارت عليه بعض تليفزيونات العالم . التليفزيون فى إيطاليا قدم برامج ثقافية كبيرة الجودة من بعض أعمال دوستيوفسكى ، ورفع شعار شاهد البرنامج واقرأ العمل . ذلك أنه طبع اعمال دوستيوفسكى التى تلفزت وطرحها للبيع ، فأقبل الناس على اقتناء الكتب مع مشاهدة البرامج .

وأنا أكتب هذا الكلام وأمامى ملخص للمناقشات التى دارت

فى مؤتمر طوكيو للمسرح الذى أقيم فى العاصمة اليابانية عام ١٩٦٣ تحت رعاية الهيئة الدولية للمسرح . وبدعوة من الهيئة القومية اليابانية للمسرح . وكانت الموضوعات المطروحة للمناقشة هى : دور المسرح فى العصر الحديث * موقف المسرح التقليدى ووسائل تطويره * الحاجات المادية والروحية للمسرح * مدى مساعدة الدولة والأفراد .

وعن هذه الموضوعات تفرع موضوع هام هو : موقف المسرح من التليفزيون والسينما والإذاعة . وكيفية تطوير المسرح بحيث يجتذب جمهورا كبيرا ، ويصل إلى فئات جديدة من المتفرجين مثل الشباب الذين يقبلون على التليفزيون والسينما ووسائل الترفيه الأخرى .

وقد انقسم المناقشون قسمين واضحين : القسم الأول نبه إلى خطورة التليفزيون على الفن المسرحى ، واعتبره عدوا سيهدد ذلك الفن . والفريق الثانى رأى فى التليفزيون صديقا فنيا قادرا على اجتذاب الجماهير العريضة للمسرح . وقد مال هذا الفريق إلى ضرورة إقامة تعاون وثيق بين المسرح والتليفزيون فى سبيل نفع الاثنين معا .

وقال مندوب الهيئة الدولية للمسرح إن السيارة الخاصة وليس السينما أو التليفزيون هى العدو الوحيد للمسرح . يريد . متع

الحضارة الحديثة التى يفضلها الشباب على دخول المسارح . ولهذا طالب المندوب بضرورة بذل الجهود لتعويد الناس على المسرح.

وقال مندوب تايلاند : فى البلاد النامية ينبغى أن يقوم تعاون وثيق بين التليفزيون والسينما والمسرح بما يعود بالنفع على الحياة الفنية ككل .

وقال مندوب هولندا : إن التليفزيون فى بلاده ساعد على إيجاد حركة سينمائية ، وخلق نجوماً ، وحفز الناس على دخول المسرح لمشاهدة الفنانين على الطبيعة .

وقال مندوب إيطاليا : إن المسرح يتباكى على مصيره ، ويريد أن يتميز عن غيره من وسائل التعبير . وكان ينبغى أن يعترف بأن السينما والتليفزيون ينبعان من نفس المصدر ، وأنهما فى حاجة إلى المسرح ، مؤلفيه وكتابه - فى حاجة إلى روح المسرح.

وقال مندوب استراليا : من الواجب أن يطور المسرح نفسه بعد قيام التليفزيون . لقد جعل التليفزيون من اللقطة القريبة شيئا محبوبا لدى الجماهير لأنها تربط الجمهور بالفنان ربطا وثيقاً ورد المسرح على هذا ينبغى أن يكون تشجيع قيام المسارح الصغيرة التى يشعر فيها المتفرج بنوع من الألفة .

وتحدث المندوب الهولندى عما يجرى فى بلاده من محاولات لاجتذاب جماهير جديدة للمسرح ، فذكر دور نقابات العمال وكيف أن أحد رؤسائها تقدم إلى المشتغلين بالمسرح طالبا عرض مسرحيات أسخيلوس ، من التراث اليونانى القديم وكان الطلب جريئا إلى حد كبير ولكن التجربة اثبتت أن العمال الذين دعوا لمشاهدة العرض استمتعوا به ، وبلغ عددهم أكثر من خمسين ألفا، مما حفز رئيس النقابة إلى المطالبة بعرض إحدى مسرحيات شكسبير فى العام التالى .

وانتهى المؤتمر بتوصيات عدة أهمها - فيما يخص هذه المناقشة - جذب الشباب بتخفيض أثمان التذاكر وعرض مسرحيات تعبر عن اهتمامات الشباب وهمومهم ، وضرورة التحالف بين التليفزيون والمسرح .

أقيم هذا المؤتمر المهم فى عام ١٩٦٣ ، أى بعد عامين من قيام التليفزيون فى بلادنا . والرأى عندى أنه لو كانت هذه المناقشات قد وضعت موضع الاعتبار ، لأمكن وقف تدهور المسرح فى كل من وزارة الثقافة ووزارة الإعلام ، لا يعنى هذا أننى أوافق على قيام فرق التليفزيون المسرحية بالوضع الذى انتهت إليه . إذ تفاقمت من عرض مسرحى يقدم أمام الجمهور اسبوعاً أو نحوه ليضمن

للممثلين حرارة ونبض الجماهير إلى فرق ثابتة قائمة بذاتها ، دخلت مع فرق وزارة الثقافة فى معركة غير متكافئة .

إنما عنيت بالتعاون ، أن يعمل الجهازان داخل إطار خطة واحدة منسقة ومتكاملة فيقوى المسرح بالتليفزيون ، ويقوى التليفزيون بالمسرح . من أجل هذا قلت فى مقابلة صحفية مع الزميل راجى عنايت ، أجراها فى الستينيات لحساب جريدة الجمهورية أن علينا أن نفعل كما فعل تجار الشاى ، إذ أخرجوا إعلانا واحدا يشمل جوهر نشاطهم وجعلوه : «اشربوا الشاى» . وكان علينا أن نفعل المثل : أن نرفع شعارا واحدا هو : اذهبوا إلى المسرح !

المسرح الغنائى

حين رحل كاتب الأغنية العاطفية والمسرحية الموهوب حسين السيد فى أواخر فبراير ١٩٨٣ كتبت أحلل فن الرجل الذى ارتبط بالغناء الفردى وغير الفردى ، والذى تظهر فى اغنياته نزعة واضحة للكتابة للمسرح الغنائى .

ظهر فن حسين السيد للناس فى الأربعينيات ، وكان أول ما عرَّفه لنا اغنية كتبها كى يغنيها محمد عبد الوهاب فى فيلم : ممنوع الحب - أغنية :

اجرى اجرى اجرى

ودينى قوام وصلنى

ده حبيب الروح مستنى

وهى أغنية موقف الحبيب بَعُد عن حبيبه فى المكان ، ولم يجد من يعيده إليه . - وفجأة - يظهر حوذى فيركب الحبيب عربته ويمضى يتغنى بكلمات الأغنية على وقع حوافر الحصان على الطريق . فى إطـــار هذا الموقف صاغ حسين السيد أغنيته ، وحل بهذا عقدة كان الفيلم متوقفا بسـببها ، بســبب العجـز

عن العثور على أغنيـــة تصور الموقف وتدفع بأحـــداث الفيلم إلى الأمام.

فالأغنية – بهذا الوصف – أغنية درامية فى المحل الأول – فكت عقدة الفيلم ، وفكت أيضا عقدة الأغنية العاطفية القائمة على الكلينسية المعرف : الحبيب الهاجر والمحب الذليل .

وكان المسرح الغنائى قبل الأربعينيات – فى العشرينيات والثلاثينيات ، قد حل مشكلة الأغنية بأن ربطها بالأحداث الدرامية فى فن الأوبريت ، فانطلقت موهبة كبرى هى موهبة بديع خيرى وبيرم التونسى تصور أحوال الناس المتعددة المشارب والطبقات – مثل أغنيات الطوائف في مسرحيات نجيب الريحانى وعلى الكسار . وكان وجود المسرح الغنائى بقوة سببا فى أن تعرف كلمات الاغنية طريقها إلى اللحن والأداء الحى على المسرح بفضل ملحنين كبار من أمثال سلامة حجازى وداود حسنى وسيد درويش وزكريا أحمد وأحمد صدقى ، ومن ثم تنوعت مقاصد الاغنية ، وامتلأت كلماتها بطزاجة الحياة المتجددة ، وتخلصت من شر ألفاظ الكتالوجات التى وقعت الأغنية الفردية فى أسرها فيما بعد .

بل إن الاغنية الفردية من أوائل القرن كانت أكثر التصاقا بواقع الحياة من نظيرتها فى الأربعينيات . كان هذه الاغنيات – على ركاكتها وبذاءتها تنتابها فى غير اغنية – قريبة من واقع

الناس. اغنيات مثل : «جوزى اتجوز علىّ» و «من بعد تلاتاشر سنة» و : «كل إلا كده لأ بس أرجع» . الأولى تشير إلى ظاهرة اجتماعية مؤلة للمرأة تناولتها أغنية أخرى هى : «ياواخدة جوزى من علىّ» التى أزعم أنى سمعت عبد الوهاب يغنيها من خلال إسطوانة فى أواخر العشرينيات ! أما : «من بعد ١٣ سنة» فتصور مرحلة فى حياة منيرة المهدية إذ انفصلت عن زوجها بعد هذه السنين ، وتحتفى بالخلاص فى شكل أغنية . بينما تصور اغنية : «كل إلا كدة» حالة غرام حسى فاقع بين رجل وامرأة تصويرا لا تشوبه عقد ، ولا يزيف الواقع بأن يصور الحبيبة كائنا اثيريا ساميا بينما محبها عاشق ذليل ، غارق فى الدموع ، يحبها رغم قسوتها وصدها .

وحين ظهر حسين السيد فى الأربعينيات كانت أنوار المسرح الغنائى قد خفتت ثم تلاشت ، وهاجرت الأغنية إلى الاسطوانة ، والإذاعة ، وتحول فن المسرح الغنائى إلى اسكتشات غنائية دخلت الأفلام كلون من ألوان زيادة المتعة فى فيلم ما ولم يبق من فن المسرح الغنائى إلا مظاهر قليلة فى أفلام بعينها مثل : «وداد» و «دنانير» و «سلامة» وكلها من غناء أم كلثوم . بينما نحا عبد الوهاب إلى تحويل حفلاته الغنائية إلى أفلام غنائية تعتمد الاغنية الفردية ركيزة أساسية تنسج حولها قصة الفيلم .

ومن ثم لم يكن أمام حسين السيد ، كى ينفس عن موهبته الواضحة فى الكتابة للمسرح الغنائى الكوميدى سوى اسكتشات الأفلام ، وفوازير رمضـــان ، وما كان يقـــدم له من فـــرص قليلة لإستخدام طاقـــاته ، مثل مســـرحية «انت اللى قتلت عليوة».

والمتتبع للتغيرات التى كانت تطرأ على الأغنية منذ الاربعينيات لا يلبث أن يكتشف أن الاغنية الفردية كانت تسير فى تيارين متعارضين : كان شعر شوقى واحمد رامى – على سبيل المثال – يضفى على كلمات الأغنية جمالا ومقاما كبيرين ، غير أن هذا الشعر كان – فى الوقت نفسه – يمعن فى فصل الاغنية عن تربتها الشعبية . كانت الأغنية العاطفية على أيدى الشاعرين الكبيرين تترنم بأفراح الفرد وأحزانه ، ومن ثم لم تلبث أن سقطت فى المواقف المتجمدة التى ورثها الشعر العربى عن شعر الفروسية فى القرون الوسطى – الحبيبة التى قد قلبها من صخر ، والحبيب المنكفىء على قدميها ، وهو غارق فى الدموع .

وكنوع من أنواع المعارضة لهذا التيار المتجمد والسخرية به والسعى إلى هدمه ، كان كاتب أغنية فكاهى آخر ، ومغموط الحق هو الآخر – فتحى قورة ، يستخدم خفة ظل محمود شكوكو واسماعيل يس للتنديد بكليشيهات الأغنية العاطفية . يقول فتحى قورة فى واحدة من أغنياته الساخرة :

اللى باحبه وعد ولا جـــاش

ربط قلبى بقطن وشـــــاش

أستنــــاه ولا يستنتـــــاش

قلبه ما فيهش رطل غرام . !

غير أن هذه السخرية من قبل فتحي قورة ومن قبل غيره من كتاب الأغنية لم تكن ذات فائدة فى زحزحة الأغنية الفردية عن مركزها فقد كان موسيقيون كبار ومغنون كبار يعملون فى سبيل دعم هذه الأغنية . وإلى هؤلاء انضمت الإذاعة ، والاسطوانة وشريط الكاسيت والفيلم ، لتعميق مجرى الأغنية الفردية ، والبعد بها عن أسلوب غناء الجماعة ، أو الثنائى ، وذهبت بها كل الصيحات التى كانت تنادى بإعادة المسرح الغنائى إلى سابق عهده ، أو إعطائه الفرصة على الأقل ليثبت وجوده ، ليس فقط من أجل المسرح الغنائى نفسه ، بل ومن أجل انقاذ الأغنية الفردية من البركة الآسنة التى ترددت إليها فيما بعد ، والتى كان نفر غير قليل من المهتمين بالمسرح والغناء والموسيقى ، فى مواقع السلطة وخارجها ، يرونها واضحة فى الأفق ، بل إن فنانى الاغنية الفردية أنفسهم كانوا يشعرون بوجودها قريبا منهم ، ففعلوا الأعاجيب كى يبقوا على مقام أغانى الفرد : نهبوا فى سبيلها وشوهوا الغناء الفولكلورى وبالغوا فى أحجام الفرق الموسيقية ، ونوعوا فى آلاتها

بلا داع فني ، وعقدوا الاتفاقات العاطفية المصلحية لضمان اتصال الألحان الفردية ، إلى أن وصلنا إلى حالة التوقف التام الحـــالية : لا كلمات ، ولا ألحان ولا أصوات .. !

وصحيح أن المسرح الغنائى لا يقوم من فراغ ، بل هو مرتبط ارتباطا ظاهرا بالفورات الاجتماعية . عرفناه من أوائل القرن ونحن في خضم النضال ضد الاستعمار البريطانى - ظهر سلامة حجازى ومن بعده سيد درويش . ووصل المسرح الغنائى إلى نقطة عالية إبان ثورة ١٩ وما بعدها . ثم قامت محاولة لإحيائه فى أوائل الاربعينيات عن طريق اعادة إخراج واحدة من اوبريتات سيد درويش هى «شهر زاد» واوبريت : «يوم القيامة» من ألحان زكريا أحمد ، فلقينا نجاحا كبيرا . غير أن المسرح الغنائى عاد إلى التعثر . وان ظل رغبة قوية فى ضمير عشاق المسرح . وهكذا ترددت الدعوة لإحياء المسرح الغنائى بقوة بعد ثورة ٢٣ يوليو المجيدة ، فقدم من جديد عملان من أعمال سيد درويش : «العشرة الطيبة» و «الباروكة» ، وقدمت كذلك «يوم القيامة» و «مهر العروسة»، وجرت محاولة لغناء أوبريتات عالمية باللغة العربية ، وتوفرت عناصر مهمة لقيام المسرح الغنائى : مخرجون ورسامو مناظر وملحنون ، وراقصون على مستوى عال من التدريب قدمتهم فرقتا رضا والفرقة القومية للفنون الشعبية فبدا واضحا إذ ذاك أن الجو كان مهيئا لقيام المسرح الغنائى مرة أخرى .

ولكن مصالح «الكبار» فى حقل الغناء والموسيقى وقفت عقبة فى سبيل المسرح الغنائى . الملحنون الكبار يضربون مواعيد عرقوبية لتقديم الألحان ، وهم يبيتون ألا يفوا أبدا بمواعيدهم مهما كانت الضغوط . المطربون الذين بنوا مجدهم على الغناء الفردى يرون فى المسرح الغنائى خطرا ، وعنتا ومشقة كبرى ، ثم - بعد هذا - فالعائد المادى لا يستحق الذكر .

وحين ظهر بليغ حمدى لأول مرة ، كان حلم حياته أن يقدم المسرح الغنائى . وقد قدم بالفعل عملاً أو اثنين ، ولكن التيار الجارف كان أقوى منه ، فسار فى طريق الأغنية الفردية ، وان ظل يحاول أن ينفس عن موهبته فيما بعد فى أعمال متقطعة .

وكان أن خسر المسرح العربى ، والغناء العربى فرصة كبرى مواتية ، لتجديد الشباب ، وللوصول إلى اعداد أكبر من الناس . ولم يعوضنا عن هذه الخسارة الكبرى إلا العمل الميدانى الدائب والرائد الذى قام به الأخوان عاصي ومنصور رحباني في بيروت ، مستندين إلى صوت فيروز الملائكى . وقد كان لهذا العمل المجيد فضل كبير آخر على فنوننا ، إلى جوار المتع الروحية والحسية الكبرى التى وفرها لنا جميعا . هذا الفضل الكبير هو أنه قد عرى الأكذوبة الشريرة التى كان يتوسم بها أنصار الأغنية الفردية ليبقى حالهم الكئيب على ما هو عليه وتلك : أن المسرح الغنائى

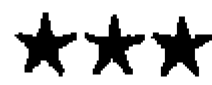
باهظ التكـاليف ، وانه محتاج إلى أصوات لا يمكن توفيرها بسهولة ، وأنه لم يعد لغة العصر فى أيام السينما والتليفزيون والكاسيت.. إلخ .

لقد قدم الرحبانيان فنا مسرحيا غنائيا ذا هدف ، طورا به الاغنية العربية والموسيقى العربية ومدا جذور هذه الاغنية وتلك الموسيقى إلى التراث ممثلا فى الموشحات الأندلسية وعيون الشعر العربى ، إلى جانب الموسيقى الفولكلورية والموسيقى المعاصرة ، محلية كانت أم عالمية مطورة . وخلال هذا كله طوعا ادوات العصر من سينما وتليفزيون .. الخ . لنشر فنهم على أوسع نطاق وتحقيق عائد مادى لا أشك مطلقا أنه كان كبيرا .

أما نحن فى مصر فقد خسرنا المسرح الغنائى ، وكسبنا تسجيلات المطربين النكرات الذين يشوهون جمال الغناء العربى كل يـــوم ويعلنون عن أنفســهم بكل ما يملكون من فصاحة الفلوس .. !

ونحن نتحدث كثيرا فى هذه الأيام عن الكاسيتات التى تحمل سموما ترتدى أردية فنية .. ولو كان المسرح الغنائى حاضرا ومؤثرا فى حياتنا الفنية ، ما قامت لهذه الكاسيتات قائمة . ذلك أنها تقوم الآن حيث يوجد فراغ مخيف ، تتقدم هذه التسجيلات لتملأه وهى آمنة وواثقة من الانتشار . وما كان هذا ليتم لو أن

أغنيات المسرح الغنائى بتنوعها فى الموضوعات والأصوات والألحان ، وارتباطها المباشر بحياة الناس وهمومهم واهتماماتهم - عن طريق قصة مسرحية حافلة بالشخصيات والمواقف - لو كانت هذه الاغنيات موجودة لتملأ حياة الناس ، وتشغلهم بالقيم الصحيحة ، عن الغث المريض .



قلت آنفا إن مصالح الكبار فى حقل الغناء وقفت عقبة كأداء فى سبيل المسرح الغنائى . والآن افصح عن أسماء هؤلاء فهم على التوالى : محمد عبد الوهاب ، وعبد الحليم حافظ ، وأم كلثوم ، وبليغ حمدى الذى انضم - كارها ومجبرا - إلى فريق المدافعين عن الأغنية الفردية ، رغم موهبته الباكرة والظاهرة فى حقل التلحين للمسرح الغنائى .

فلنبدأ بالفنان الكبير عبد الوهاب !

منذ أوائل الستينيات وأنا أتابع عن كثب جهود عبد الوهاب فى منع أو تعويق أو احتواء أية محاولة لإقامة المسرح الغنائى . كنت آنذاك رئيسا لمؤسسة فنون المسرح والموسيقى ، وتقدم إلينا الشاعر عبد الرحمن الخميسى بأوبريت مهر العروسة لكى نقدمها على المسرح ، واقترح اسم عبد الوهاب ليلحنها . فوعد الفنان الكبير خيرا ، وضرب الموعد تلو الموعد - وكانت كلها

مواعيـــد عرقوبية ، لم يف بأحد منها ، ومـــا كان فى نيتـــه أن يفعل .

ولكن عبد الوهـــاب شخصيته شديدة النعومة . هو لا يقول لا أبدا ، بل يصرح سأفعل ، ثم لا يفعل ! واذكر أنه دعانا - أنا وعبد المنعم الصاوى ، من رجال وزارة الثقافة لتناول الغداء على مائدته ، فقدم أطايب الطعام وأعذب الأحاديث ، وتحدث بكل إعزاز عن ســلفه العظيم ســيد درويش ودوره الخـــلاق فى دعم وتطوير المســـرح الغنائى . وقمنا من عنده وقد استقر فى وعينا أن عبد الوهـــاب لابد منجز ما وعد . ولكنه اثبت أنـــه أمين لطبيعته : هو أقـــدر من يأخذك إلى الماء العذب ثم يعيدك عطشانا .

وبالفعل مرت السنوات وعبد الوهاب يعد ولا ينجز . وقد تعددت التفسيرات فى لغز عبد الوهاب . فالفنان قادر - لاشك - على التلحين للمسرح الغنائى ، كما تشهد محاولته تلحين «مجنون ليلى» التى تمت باقتدار ودفعت الناس إلى مطالبته بصورة مستمرة وملحة إلى إكمال العمل . وكما تدل أيضا ألحانه النابضة بالحياة والفكاهة والطزاجة فى بعض الأفلام مثل : اسكتش الحبيب المجهول ، وأبجد هوز وغيرهما .

بعض التفسيرات مالت إلى الاعتقاد بأن عبد الوهاب هو فنان

الغناء الفردى وليس المسرحى ، هو يجيد تصوير أشواق الفرد وعذاباته وآلامه ، ولكنه لا يستطيع أن يصور الجماعة . لا يقدر على أن يخضع موسيقاه وألحانه لتصوير الحرفيين والكادحين مثلما فعل سلفه العظيم سيد درويش . ويضيف هؤلاء أن هذا لا ينال من فن عبد الوهاب ، فلكل فنان موهبته . والمهم أن يظل الفنان أمينا لهذه الموهبة .

ونفر آخر قالوا : عبد الوهاب لا يلحن للمسرح الغنائى لأنه كسلان . وآخرون قالوا بل إنه يشفق على صحته من الجهد ونفر ثالث أكد أن المسألة ليست مسألة صحة .

عبد الوهاب يحسب المسألة بدقة . الجهد الذى يبذله فى تلحين أوبريت واحد يستطيع أن يبسطه على مدى أعوام كاملة فى تلحين الأغنيات الفردية الخفيفة والمتوسطة والثقيلة ، وهذه يسجلها على شرائط كاسيت أو اسطوانات فتعرف طريقها مباشرة إلى سوق واسعة تمتد من الخليج إلى المحيط وتشمل بلادا فى أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية ، وأمريكا الامريكية أيضا ! أى أن مئات الألوف وربما الملايين يسمعون عبد الوهاب وفنه بهذه الطريقة السهلة . يسمعونه ويدفعون .

أما فى حالة الاوبريت ، فكم عدد المترددين عليها ؟ مائة ألف - مثلا - على مدار العام ؟ وكم يدفعون ؟ مهما كان الرقم فهو ضئيل

بالقياس إلى عائد التسجيلات ، فضلا عن أن جزءا كبيرا من هذا العائد يأتى بالعملة الصعبة .

ومن ثم ، تقف مصالح عبد الوهاب الحقيقية ضد قيام المسرح الغنائى .

وأستكمل الكلام عن عبد الوهاب ، فأشير إلى حديث ذى دلالة كبيرة ، أدلى به الفنان إلى إحدى محررات صحيفة «السياسة» الكويتية فى ٢١ مايو عام ١٩٧٨ . سئل عبد الوهاب : هل وقف الغناء الفردى عائقا أمام تطور الموسيقى العربية اليوم ؟

قال الفنان : لا ، لم يقف . ولكن التطور كان يمكن أن يكون أبعد مما نحن فيه الآن ، لو كنا سرنا فيه بنفس الحماس الذى خطونا به منذ عشرين أو ثلاثين عاما ، حينما كانت المسارح الاستعراضية والغنائية مزدهرة فخلقت ألوانا جديدة من الغناء كان أبرز فنانيها سيد درويش .

ورأى عبد الوهاب أن المسرح الغنائى لم يمت ، وإنما دخل ميدان السينما التى قدمت سلسلة من الأغانى الاستعراضية الناجحة . وظل هذا حالها حتى وقعت الأغنية والموسيقى العربية فى قبضة رواد شارع الهرم .

وأترك أنا الحوار وإجابات عبد الوهاب لأسأل : لماذا ازدهر المسرح الغنائى وقام سيد درويش بروائعه فى فترة بالذات من

تاريخ مصر ، ولماذا لم تتكرر هذه الظاهرة فيما تلى سيد درويش؟ يقول عبد الوهاب ، لأن فن الموسيقى والغناء قد غير وسيلة التعبير من المسرح إلى السينما . وهذا الرأى على صحته ، لا يمثل الحقيقة إلا على السطح فقط . وهو إلى جوار هذا يفسر تحركا ما قام به فن معين ولا يفسر سبب نشوء هذا الفن أصلا .

سبب نشوء وازدهار المسرح الغنائى فى مصر هو أن الشعب العربى هناك كان مشغولا منذ الاحتلال البريطانى لبلاده عام ١٨٨٢ ، بمقاومة هذا الاحتلال والانتفاض عليه ، ومحاربته من كل السبل . وقد نشأ عن هذا إلتفاف الشعب أجمعه حول هدف واحد هو تحرير البلاد . وفى أمثال هذه الظروف التاريخية تتجه الفنون اتجاها قوميا خالصا ، وخاصة فنون المسرح ، التى هى أشد الفنون إلتصاقا بوجدان الأمة .

وعلى هذا قامت محاولات سلامة حجازى ، الذى كان أول من دعا الكتاب إلى انتاج المسرحية الغنائية العربية تعبيرا ، عن آمال الأمة . ثم تلاه سيد درويش العظيم فازداد فن الموسيقى والغناء قربا من أرواح الناس ووجداناتهم .

وبعد انتكاسة ثورة ١٩١٩ ، اتجهت مصر نحو الحكم الطبقى ، وليس الحكم القومى نشأت الطبقة المتوسطة ، ووصلت ، خاصة بعد عام ١٩٣٦ ، إلى الحكم ، وأصبحت الوحدة الاجتماعية التى

تسع الفنون إلى التعبير عنها هى : الفرد ، وآماله وأوهامه . بعد أن كانت هذه الوحدة تنتظم الجماعة أو الجماعات أو الطوائف .

لهذا ازدهر الغناء الفردى ، وأصبح محمد عبد الوهاب علما عليه . وليس صحيحا ما يقوله الفنان من أن المسرح الغنائى قد وجد قاعدة عريضة له فى السينما . وإنما الصحيح هو أن الغناء الفردى قد وجد وسيلة فنية عريضة هى السينما ، للتعبير . غنائيا وموسيقيا ، عن مشـاكل الفرد ومن ثم جـــاءت سلســلة أفلام عبد الوهاب الغنائية التى بدأت بفيلم الوردة البيضاء ، واستمرت طويلة – حتى تطورت السينما تطورا آخر .

وحين قامت ثورة ١٩٥٢ ، نشأت من جديد تلك الظروف القومية التى تقدمت الاشارة إليها . التفت الأمة جميعا حول أهداف التحرير من الاستعمار والاستقلال وأصبحت لها مشاعر حماسية موحدة أو متشابهة على الأقل . وقامت ظروف مادية ومعنوية تستطيع احتضان المسرح الغنائى ، وتعمل على ازدهاره بدليل أن وزارة الثقافة قدمت فى أوائل الستينيات ترجمة عربية لاوبريت «الارملة الطروب» استمر عرضها شهرا كاملا على دار الاوبرا ، دون توقف ، وقامت فيها بالدور الرئيسى الفنانة : رتيبة الحفنى .

بل أن المسرح الغنائى الجنينى هذا ، قد ولد له أيضا فنان كان جديرا بأن يؤدى فى الظروف الجديدة ، شيئا مشابها لما أداه سيد

درويش للمسرح الغنائى فى العشرينيات . هذا الفنان هو : بليغ حمدى ، الذى عهد إليه المسرح بتلحين أوبريت : «مهر العروسة» لعبد الرحمن الخميسى ، فقدم ألحانا لافتة للسمع والفؤاد معا . ثم قدم من بعد : أوبريت : «يس والدى» الذى غنت ألحانه جميعا عفاف راضى . وفى كلا العملين أثبت بليغ حمدى أن موهبته الكبرى تكمن فى الكتابة الموسيقية للمسرح الغنائى غير أن تيارا خفيا قد ألقى القبض على بليغ ، ولوى عنقه ليا فى اتجاه الاغنية الفردية فضاعت الفرصة عليه وعلى المسرح الغنائى ، خاصة بعد أن انتهت مقدرات الأمة العربية فى مصر إلى كارثة ١٩٦٧ ، فضرب الشعور القومى المصرى فى الصميم .

وأجد من دواعى الأمانة - مع ذلك - أن أقول أن الدفع بأن عبد الوهاب أميل إلى الغناء العاطفى - مزاجيا ونشأة أيضا - هو عامل لا يجب إغفاله . ومن أوضح ما يدل على هذا الميل أن عبد الوهاب كُلّف فى الثلاثينيات أن يقدم نشيدا وطنيا فى مدح الأعمال الصناعية والتجارية الكبرى التى كان يستحدثها بنك مصر بزعامة طلعت حرب . وكان مطلع النشيد :

يابنك مصر ده عيدك

عيد الوطن والمـــــال

يا ابن مصــــر الوفى

لك فى القلوب تمثــال

فلحن عبد الوهاب النشيد كما تلحن الاغنية العاطفية ، رقة وتكسرا ، وانعدام حماسة بالطبع . وقد قوبل اللحن بنقد شديد ، اضطر معه عبد الوهاب إلى سحبه من التداول ، وغاب مدة ثم طلع بنشيد حماسى حقيقى . ربما يكون قد استعان فيه بجهود فنانين آخرين من طراز اندريه رايدر ، الذى كان حتى وفاته يوزع ألحان عبد الوهاب موسيقيا .

★★★

أما أم كلثوم ، فإن موقفها من المسرح الغنائى يحمل بعض السـمات المغايرة وإن إلتقى فى الهــدف والنتيجة مع موقف عبد الوهاب .

ولازلت أذكر نقاشا حادا دار ذات يوم فى أوائل الستينيات بين أم كلثوم والدكتورة سمحة الخولى عميدة الكنسرفتوار بأكاديمية الفنون بالقاهرة .

كان النقاش يدور فى أحد اجتماعات المجلس الأعلى للفنون والآداب ، وكنت أحضر ذلك الاجتماع بوصفى رئيسا لمؤسسة المسرح والموسيقى وكان الموضــوع الذى ثار بحـدة بين

طـــرفى النقاش هو : ميزانية النشـــاط الموسيقى فى وزارة الثقافة.

فقد لاحظت أم كلثوم وجود مبلغ كبير مخصص لاوركسترا القاهرة السيموفونى ، كما لاحظت وجود مبالغ أخرى مهيئة للانفاق على بعثات لتعلم الموسيقى العالمية ، دراسة وعزفا وقيادة ، فاعترضت أم كلثوم اعتراضا بدأ قويا ، ثم تطور فصار حادا ، وانتهى عاصفا ، حين أعلنت «الست» بصوت آخر غير صوتها الرخيم أن الذين يوفدون ليدرسوا الموسيقى العالمية فى الغرب يذهبون ويعودون حميرا .. ! .

وأضافت أن من الأولى والأكثر فائدة أن تنفق هذه المبالغ – مبالغ الاوركسترا والبعثات – على تطوير الموسيقى الشرقية وتعلمها داخل الوطن . وكانت سمحة الخولى تأخذ بوجهة النظر المعارضة وهى : أن تعلم الموسيقى العالمية شىء مهم وضرورى فى حد ذاته فضلا عن أنه لا يتعارض مع الموسيقى العربية ، بل لعله جدير أن يساعد فى تطوير هذه الموسيقى ، بما يكسبه دارسو موسيقى الغرب من مهارة تقنية فى كتابة الموسيقى وأدائها ، والتأريخ لها ، يستخدمونها فيما بعد فى خدمة الموسيقى العربية ، على نحو ما كان يفعل إذ ذاك – أى زمن تلك المناقشة – المرحوم الدكتور أبو بكر خيرت .

ولكن أم كلثوم لم تقتنع بهذه الحجج وسرعان ما تكهرب الجو بينها وبين سمحة الخولى ، التى كانت تقارع الست الحجة بالحجة فى هدوء ، وبرود أعصاب ، بينما كانت أم كلثوم مغيظة ، نافرة الأعصاب حقاً .

وظننت أنا أننى أستطيع تلطيف الجو لو تدخلت فى المناقشة ، وقارنت بين ما تفعله وزارة الثقافة فى ميدان الموسيقى بما حدث من قبل فى ميدان دراسة الأدب فى الجامعات فقلت لأم كلثوم : إن وزارة التعليم العالى توفد البعثات إلى انجلترا - مثلا - لدراسة الأدب العربى وليس معنى هذا أن الوزارة تقول أن دراسة الأدب العربي فى مصر قاصرة ولا أن الانجليز يعرفون أدبنا خيرا منا وإنما الهدف من البعثات هو أن يتعلم الموفدون أساليب البحث العلمي فى حقل الأدب العربى ، ثم يعودون من بعد إلى بلادهم ليخدموا ذلك الادب بتقنية جديدة ونظرة جديدة . وقد تم هذا بنجاح كبير فى حالات كثيرة إبتداء من طه حسين ، مرورا بمحمد مندور ، وانتهاء بعبد القادر القط ، الذى أظهر بنشاطه الادبى والنقدى ، كم أفادته دراسته للادب العربى بصفة أساسية .

والظاهر أن أم كلثوم اعتقدت أن رئيس الاجتماع - أى شخصى الضعيف - قد انضم إلى الخصوم عوضا عن أن يلزم جانب الحياد ، فتركت الاجتماع وهى مغضبة أشد الغضب ، ولم

يفلح أحد فى استرضائها واقناعها بالعودة ، فخرجت الست من ذلك الاجتماع ولم تعد من بعد إلى اجتماعات وزارة الثقافة !

لا أزال إلى الآن ، وبعد مرور كل تلك السنوات - زمن الواقعة كان فى أوائل الستينيات - غير قادر على تبين سر تلك الثورة العارمة التى واجهت بها أم كلثوم الموضوع برمته .

إن الذين عرفوا المطربة عن قرب - وقد تهيأ لى شىء من هذا بحكم عملى السابق فى الاذاعة المصرية ، وفى مؤسسة المسرح - يشهدون لها بالكياسة ، واعتدال المزاج ، والقدرة على تناول الأمور بروح من الدعابة ، فلأى سبب كانت ثائرة كل هذه الثورة ؟ .

ظل هذا السؤال معلقا ، حتى قامت مؤسسة المسرح بترجمة أوبريت : «الارملة الطروب» إلى العربية ، وعرضها بنجاح كبير على خشبة دار الاوبرا . وكانت تقوم بدور الارملة : السيدة رتيبة الحفنى ، وتؤدى الدور غناء وتمثيلا .

وذات ليلة جاءت أم كلثوم لتشاهد العرض . شهدته باهتمام حتى النهاية ، ثم انصرفت فى صمت ويقول الذين شاهدوها إذ ذاك أنها بدت حزينة كاسفة البال .

قال عبد الحليم نويره فى تفسير حزنها : لعلها تبينت أنها أضاعت على نفسها فرصة استخدام صوتها القوى العريض ،

الحافل بالامكانات فى عمل مسرحى مثل هذا ، جلب على بطلته الناشئة إعجابا كبيرا واهتماما واسع النطاق .

وقلت أنا ، وأنا أقلب الأمر فى نفسى :

لعلها رأت اذ ذاك أن قصر نشاطها على الغناء الفردى ، وثورتها على تعليم المواهب الجديدة أصول الموسيقى العالمية ، قد كان تصرفا فى غير محله .

ذلك أن أم كلثوم قد كانت جديرة أن تحقق أضعاف ما حققته من مجد لو هى شغلت بالمسرح الغنائى على الأقل مرة كل عامين أو ثلاثة ، إلى جوار الغناء الفردى .

إن أداءها فى أفلام مثل : «دنانير» و «وداد» يشهد بأن شيئا من العناية بالتمثيل والتدريب عليه كان يمكن أن يضيف أبعادا جديدة إلى قامتها الفنية العالية .

ويحكى بديع خيرى فى مذكراته كيف أن حسها الفنى المرهف قد دفعها إلى أن تطلب الاشتراك مع نجيب الريحانى فى عمل فنى واحد . تطلب هذا الاشتراك ، وتلح عليه وتكاد تنجح فيه ، لولا عقبات قامت فى آخر لحظة .

فهى كانت شديدة الوعى بأهمية العمل فى المسرح الغنائى ، أو الفيلم الغنائى . وفى تقديرى أنه لولا ظهور الاذاعة ، – والتليفزيون

فيما بعد – واستيعابها لطاقة الفنانة الكبيرة ، وتحقيقهما لعائد مادى ودعائى أكبر بكثير مما يمكن للمسرح أو السينما أن يقدما فى هذا المجال ، لكانت أم كلثوم اتجهت راضية إلى العمل الذى يقدم الاغنية فى إطار إجتماعى خلاق يبعد بها عن سجون الاغنية الفردية والمتاهات التى تسبح فيها حاليا : أى المسرح الغنائى .

وخسارة ألف خسارة ، إن هذا لم يتم ! .

إذن لكان لأم كلثوم شأن آخر ! .

★★★

ويمثل بليغ حمدى الجانب المأسوى الحقيقى فى قصة المسرح الغنائى فى مصر منذ الخمسينيات . فها هو ذا فنان موسيقى تركيبه الذهنى والفنى يدفعه دفعا إلى التعبير المسرحى بألحانه تلتقطه مؤسسة عبد الوهاب ومن بعدها أم كلثوم ، لتلوى عنقه وتجعله يتجه إلى التلحين الفردى .

وكان بليغ قد لحن بنجاح ظاهر أوبريت مهر العروسة ، بعد أن تخلى عبد الوهاب عن التظاهر بأنه يعتزم تلحينها . ثم لحن من بعد أوبريت «يسن ولدى» التى قدمت عقب وفاة عبد الناصر ، وغنت ألحانها جميعا عفاف راضى ، فقدم بليغ إذ ذاك ألحانا لافتة للسمع والفؤاد كما تقدمت الاشارة .

غير أن بليغ لم يترك وشأنه يسير على الدرب الذى يهواه ، فما لبثت المؤسسة أن استقطبته واستوعبته ، كما استوعبت من قبل صوت عبد الحليم حافظ الساحر . ووجد بليغ حمدى نفسه يسير فى طريق أثبتت الأيام أنه طريق مسدود .

وكان المطلوب منه أن يدعمَ الاغنية الفردية التى أخذ يبدو واضحا أن بها شروخاً وتصدعات خطيرة تؤذن بالانهيار . ومن ثم إتجه عبد الحليم حافظ - مثلا - إلى الاغانى التراثية مثل : على حسب وداد جلبى . وطلب إلى بليغ أن يلحنها تلحيناً جديداً .

وقد قام بليغ بهذا العمل الخاطىء بالفعل ، وامتدت محاولاته من صوت عبد الحليم حافظ إلى صوت شادية ، التى لحن لها من جديد أغنية : «الحنة ، الحنة ياقطر الندى» . وأقول العمل الخاطىء لأنه كان من الواجب أن يقدم اللحن الفولكلورى كما هو أولا ، ثم يقدم تنويع الحاضر عليه . بهذا تتضاعف ثروتنا الغنائية بدلا من أن تمحى أسسها ويقام بناء جديد لا يعرف الاجيال الحاضرة بأصول غنائه القديم .

وما لبث هذا الاتجاه أن ابتذل بشدة ، حيث قامت ليلى نظمى وعايدة الشاعر بنهب الاغنيات الشعبية فى المدن والريف وتحويلها إلى أغنيات ترضى الذوق القاهرى بطريقة عشوائية ، وقتية ، مالبث أن خبا نورها .

وقد كان السعى إلى الاستعانة بمخزون الشعب من أغانى واحداً من عدة أساليب أرادت بها الأغنية الفردية أن تخرج بها من الطريق المسدود ، أو – فى القليل – أن تمد من أجلها سنوات . وكان إدخال آلات موسيقية غربية ، والاستعانة بشكل الاوركسترا – دون داعٍ فني – والإطالة المفتعلة والمملة فى المقدمات الموسيقية اسلوبين آخرين ، لدعم الاغنية الفردية . فضلا عن الاستعانة بشعر نزار قبانى الملتهب العاطفة لإضفاء طابع من الجدة السطحية على الاغنية .

وقد انتهت كل هذه الأساليب إلى الفشل التام . لا شعر نزار ، ولا رائعة إبراهيم ناجى : «الاطلال» ، ولا إلتقاء «السحاب بالسحاب» ، كما سمى الناقد جليل البندارى إلتقاء ألحان عبد الوهاب وصوت أم كلثوم أوائل الستينيات ، أقالت الاغنية الفردية من عقارها ، وهى اليوم تلفظ أنفاسا أخيرة ، يحيط بها طنين الحشرات الغنائية التى تقدم اليوم ما يسمى بالاغنية الشبابية .

★★★

ذات يوم إقترحت على عبد الحليم حافظ أن يسهم مع المؤسسة فى اوبريت كنا نود تقديمه عن ثورة ١٩١٩ . ولم يجب عبد الحليم على اقتراحي . واكتفى بأن نظر الىّ نظرة ساخطة ، تخلى فيها عن دماثة خلقه المألوفة .

وأنا أفهم أن يكون هذا موقف عبد الحليم من المسرح الغنائى ، فليس في مقدوره أن يفعل أكثر مما فعل أيام ازدهاره الحقيقى فى الخمسينيات والستينيات حين واكبت كلمات صلاح جاهين العذبة ، الملهمة وألحان كمال الطويل النابضة ، الباعثة للحياة صوت عبد الحليم الساحر .

ولكن لا التمس العذر أبدا لعبد الوهاب . فهذا رجل فاهم وقادر، ولكنه لا يريد ، أنه مثلا يرد ردا جميلا ومقنعا ، يستخدم فيه الصورة بدل الحجة المجردة ، حين سألته السياسة فى الحديث الذى تقدمت الاشارة إليه أن يقدم تفسيرا لاقبال الشباب إقبالا ظاهرا على الاغانى والموسيقى القديمة . قال إن هذا الاقبال هو محاولة للتعرف على الماضى ، لأن العلم - لعله يقصد علم العصر الحديث - عندما دخل أغلب الأعمال دخل دون تبصر وحاول أن ينسف كل الجسور التى تربطنا بالماضى . والموسيقى القديمة بالنسبة للشباب كانت بمثابة محاولة لانسان لم ير والده ، وليست لديه صورة يتطلع إليها فيتعرف عليه . ولقد وجد الشباب هذه الصورة فى الموسيقى القديمة وتعرف - عن طريقها - ليس على الوالد وحسب ، بل على جذور عائلته أيضا . ولست أدرى - يواصل عبد الوهاب القول - لماذا تقوم هذه القطيعة بين المتعلمين

والموهوبين ، ولماذا لا يكون الخيــط متصلا بينهم ؟ فمن لا قديم له لا جديد له كذلك !

ويوازى هذا فى الاشارة إلى عمق إدراك عبد الوهاب لطبيعة المشكلة الموسيقية والغنائية ما رد به على سؤال آخر فى الحوار ذاته ، إذ سئل لم لمْ تتطور الموسيقى العربية من مرحلة الطرب والتطريب ، إلى مرحلة الموسيقى القائمة على الحس والعقل معا ؟ قال عبد الوهاب :

إننا ما زلنا - كشعوب عربية - نحب الميلودى ، الذى يخاطب الحس وحسب . فى حين أن الجمل الموسيقية المركبة تسمع بالعقل والحس معا .

وأشار عبد الوهاب إلى أن إدخال التطور الهرمونى إلى الموسيقى العربية يقتضى أن ننسج نسيجا فريدا يجمع بين الاصالة الشرقية والتطور العلمى . والعبء هنا يقع على المتعلمين الذين درسوا الموسيقى الغربية فى الخارج غير أن بعض هؤلاء لم تكن لديهم أية علاقة بالموسيقى العربية قبل سفرهم إلا من حيث مولدهم ، أو وجودهم بالصدفة على خريطة الوطن العربى ! وقد عاد هؤلاء الفنانون إلى بلادهم وهم أغراب عنها ، لا يزالون !

مع كــل هذا الوعــى والفهم الدقيق تتضــاعف مســئولية عبد الوهاب عن عدم قيام المسرح الغنائى ، فى وقت احتشد فيه

الوعى القومى والتف حول أهداف ثورة يوليو ، مثلما احتشد حول المسرح الدرامى ، فخرجت من هذا المسرح روائع الاعمال ، والتحم الماضى بالحاضر . اتصلت أعمال توفيق الحكيم بأعمال الكتاب الشبان الذين حبوا يدافعون عن ثورتهم وضمير أمتهم عن طريق المسرح .

ويحسب ضد عبد الوهاب أيضا - وأم كلثوم كذلك - إنهما هدرا موهبة بليغ حمدى وحولاها إلى طريق الاغنية التقليدية . ويحسب عليه أيضا أنه ترك موهبة كبرى للتأليف الغنائى المسرحى مثل حسين السيد تصب فى متاهات مثل : «حياتى أنت» و «إنت إنت ولا نتش دارى» حيث اللعب باللفظ يخيل للناس أن هناك عمقا، ولا عمق هنالك وإنما شقشقة باللسان .

واليوم وقد رحل عبد الوهاب وأم كلثوم وعبد الحليم وبليغ ، فقد خلا الميدان لزبانية الأغنية الشبابية رغم أن مقومات قيام المسرح الغنائى لاتزال قائمة من طواقم فنية موسيقية وراقصة واخراجية . ورغم أنه قد ولد بيننا من سنوات موهبة فذة لكتابة الاغنية الدرامية هى موهبة عبد السلام أمين ، الذى كتب كثيرا من الأغانى الواعدة للفوازير . ولكنها على تألقها وجمالها ، لا تمثل العمق الحقيقى لهذا الشاعر الرقيق الواعى ، الذى ينتظر من سنوات أن يكلفه أحد بكتابة لموضوع عظيم ، يتعدى الفوازير والمناسبات السياسية .

فكرة المسرح الشامل

وقف مندوب ألمانيا الغربية يعلن بصوت عال وانجليزية فصيحة: «الكلمة الآن أصبحت مشبوهة» وكان يعنى أن المؤلف المسرحى فى الغــرب لم يعد لديه ما يقوله ، وأنه أصبح يهـذى بلا مضمون ، ولا هدف ، ومن ثم أضحى من واجب المسرح أن يتخطاه .. أن يدفعه دفعا إلى جوانب النسيان .. ! لم يقل مندوب المانيا الغربية صراحة هذا القول ، وإن قاله غيره من المندوبين . ولكنه كان – بلا شك – يضمره .

لقد اجتمعت ندوة : «المسرح بين الشرق والغرب» فى نيودلهى ما بين ٢٤ و ٣٠ أكتوبر الماضى فى جو واضح من الازمة . أزمة المسرح عامة ، والمسرح الغربى بصفة خاصة .

أوضح مندوبو الغرب هذه الازمة حين تحدثوا عن عجز الاشكال المسرحية الحالية عن الوصول إلى الجماهير الحقيقية للمسرح ، جماهير الناس العاديين ، فى الشوارع ، والقرى ومراكز التجمع الشعبية الأخرى .

وحين هاجموا متفرجى المدن ، الذين يحتفون بالعروض المسرحية على أنها مجرد مناسبات إجتماعية ، يلبسون لها ،

ويأكلون ، ويحرصون على الوصول في الميعاد ، دون التفات إلى العروض ذاتها ، وما تحمل من قيم فنية واجتماعية .

بل إن كثيرا من هؤلاء المندوبين ، وعلى رأسهم مندوب فرنسا ، كلود بلانسون ، هاجموا المبانى المسرحية ذاتها أشد الهجوم ، على أساس أنها تعزل المتفرج عن الحدث المسرحي ، وتشغله بطقوس سطحية ، مثل ضرورة الجلوس على مقعد مرقم ، ووجوب الوصول فى ميعاد معين ، بل - وهذا لافت للنظر - وضرورة الجلوس على مقعد أصلا !

وفى مقابل هذا اقترح بلانسون شيئا جميلا حقا هو حفلة مسرحية مركبة تحوى معرضا للفنون التشكيلية وعرضا مسرحيا من نوع أو آخر ، وجلوس فى أماكن بلا أرقام ، ليس ضروريا على مقاعد ، (يمكن استخدام الوسائد) وحضور بلا ميعاد ، وإنما يدخل الناس ويخرجون فى أى وقت يشاءون .

إلى هذا الحد شعر مندوب فرنسا بضرورة هدم كل الحواجز بين المتفرج وبين العرض المسرحي ، بحيث يعود للمسرح مركزه السابق ، ويصبح من جديد شيئا فى داخل نفس المتفرج وجسده ، مثل ضميره ، وقلبه ، وليس شيئا خارجا عن ذاته ، كالحذاء ، والسترة ، وربطة العنق ، وتذكرة ، وتاكسى أو سيارة إلى مبنى مسرح.. !

★★★

شعر الغربيون اذن بأنهم فى أزمة من ناحية ما يقوله المسرح عندهم ، وما يفعله ، ومن ناحية المكان الذى يدور فيه كل هذا ، ونوع المتفرج الذى يوجه إليه .

وفى غمار هذه الأزمة ارتفع عاليا صوتان مسرحيان لم يكن مفر من الانصات اليهما : صوت برتولد بريخت ، وصوت المسرح القديم فى بلاد الشرق الأقصى .

وهما فى حقيقة الأمر صوتان شقيقان . فمن المسرح فى الشرق الأقصى قبس بريخت كثيرا من المقومات الفنية لمسرحه . ولكنه بالنسبة للغربيين يمثل إنجازاً وتحديا وقعا فى هذا الحاضر الذى نعيشه ، بينما مسرح الشرق الأقصى متحف عريق ، رفيع القدر ، يمكن عبادته وتجاهله فى وقت واحد ، دون أزمة ولا خطر .

بريخت إذن هو حل واضح للازمة المسرحية فى الغرب . حل واضح وناجح معا . ثبت للزمن ، وزاد ثباتاً ، بينما انطفأت – كالذبالات المرتعشة – أضواء مسرح العبث واللا معقول ، واللامسرح .. وكل المضادات الأخرى للمسرح الحقيقى ، التى سعى بها الغرب المأزوم إلى تأكيد ذاته .

وقد كان ظهور الموجات الجديدة فى المسرح الغربى بمثابة تأجيل لحكم الاعدام على المسرح البورجوازى . شغل المتفرجون

والنقاد ، بل والكتاب انفسهم ببضائعهم المستحدثة ، وراحوا يؤكدون لأنفسهم : «لو لم نمت . هذا هو الطريق الجديد» .

ولكنه لم يكن طريقا جديدا ذلك الذى سار فيه بيكيت ، ينعق هازئاً من مصير الإنسان . ولا كان جديدا طريق يونيسكو فى تصوير المأساة . لقد «مات الملك» بين يديه كما سبق أن ماتت الانسانية فى شعر اليوت موتا تافها ، يدعو إلى الهزء والشماتة ، وينفى كل تعاطف أو إكبار :

هكذا ينقضى العالم

هكذا ينقضى العالم

ليس بالصوت المدوى

بل هو بالصوت الضئيل

(ت . س . اليوت)

ولم تكن الصيغة المسرحية الجديدة بشيرا بشىء جديد يحدث فى المسرح . صيغة تجمع بين الهدم والتعصب والزراية ، وتوجه حديثها إلى جموع الموتى من المتفرجين ، فى قاعات مقفلة ، جاء وا يشهدون نهاية حضارتهم فى ملابس سهرة ، وعلى مقاعد مرقمة ، وحضــور فى المواعيد المضــبوطة ، وبسيارات فارهة تعرف الطريق ... ! (راجع بلانسون) .

لا عجب أن صرخت مندوبة بريطانيا ، جوون ليتلوود ، صاحبة تجربة مسرح رويال كورت ، وزعيمة فكرة التأليف الجماعي بين الكاتب والمخرج والممثلين .. صرخت جوون ليتلوود :

«المسرح هو الشارع . هو الأطفال يلعبون ويمثلون دون أن يدروا . هو تلقائية التعبير . المسرح هو الطقوس اليومية . انديرا غاندى - مثلا - وعبد الناصر ، وحولهما الجموع في الشوارع وعند القلعة الحمراء» .

وكانت جوون قد شهدت الاستقبال الفخم الذى عبر به شعب الهند عن محبته التلقائية لرئيس جمهوريتنا .

وكانت طوال أيام الندوة قد سخرت أشد السخرية من مسرح الغرب المتحجر في الشكل والنص معا ، ودعت إلى أن يسعى الناس في طول الحياة وعرضها . ، يلتمسون المسرح حيث يوجد التعبير التلقائي .. لدى الأطفال ، وعمال المناجم والفلاحين ، وفئات الشعب العامل جميعا ، حيث يمكن - بجهد ينبغي أن يكون قليلا - أن نستنبط المسرح ، كما يستنبط البترول من حقل خصب وفير - أي على بعد قليل من السطح .

★★★

والشرق العريق العتيق ، ماذا كان رأيه إبان هذا اللقاء الخصب بينه وبين الغرب ؟

لم تكن هذه أول مواجهة بين الشرق والغرب فى المسرح يتاح لى أن أشهدها فمنذ ثلاث سنوات ، وفى طوكيو ، انعقدت ندوة مشابهة رعاها الاتحاد الدولى للمسرح بهيئة اليونسكو ، بالاشتراك مع الشعبة اليابانية لهذا الاتحاد .

فى تلك الندوة أيضا وقف الشرق يستمع ، صاغرا ، صابرا ، موزع القلب بين العجب والاحتجاج ، إلى كلمات طويلة فى مديح مسرحه العريق، صاحب التاريخ المتصل مئات السنين ، المعتمد على صيغة مسرحية تخالف أشد المخالفة صيغة الغربيين ..

فالغرب يعتمد على حدث واحد ، يختاره المؤلف ويعرضه ، وينميه ويؤزمه ، ثم يجد له حلا ، وهو يعتمد فى تصوير هذا الحدث على الكلمة أساسا ، تجرى حوارا ، أو مونولوجا ، أو تعليقا ، ونادرا ما يلجأ إلى غير الكلمة من وسائل التعبير .

أما الشرق فالمسرح عنده قصة متعددة الأحداث ، يجرى سردها على النمط الروائى أو الملحمى ، وتصورها الكلمات ، والرقص والغناء ، والموسيقى ، والأداء الصامت ، ويتخللها تعليق من بعض الشخصيات على بعضها الآخر ، ومخاطبة للجماهير مباشرة ، وإشراك لهذه الجماهير فى الحكم على القصة .

الغرب يطلب من متفرجه الاندماج فى الحدث الواحد ، وتأجيل الحكم عليه طوال مدة العرض . والشرق لا يترك عقل متفرجه ينام

أبدا ، وإنما يوقظ هذا العقل بالمفاجأة وراء المفاجأة ، وبتعدد الأحداث وبالتعليقات الموحية التى تستفز العقول ، وتدعوها إلى المشاركة فى الحكم .

ولكن الشرق ليس راضيا عن مسرحه العتيق هذا . فهو - عنده - قد فقد الحيوية التى تسمح له بالإيحاء للكتاب الجدد ، وتتيح له أن يكون دائما نبعا للالهام ، من ناحيتى الموضوع والشكل معا .

وقد شكا كتاب اليابان والهند معا من أن المسرح التقليدى عندهم لا يحل أزمة المسرح المعاصر فى البلدين.

بل لقد صرح أكثر من واحد منهم - وخاصة فى ندوة نيودلهى - بضرورة الاهتمام بمسرح الافكار، المعتمد على الحوار ، أى الكلمة بوصف أن هذا المسرح هو الشكل الجديد الذى تفتقده دولة نامية متعددة المشاكل كالهند - دولة عتيقة وجديدة معاً - تتمتع بهذا التراث العريض الذى يعجب الغرب ، ولكنها تريد أيضا أن تدخل عصر الإلكترونات .. !

★★★

هنا وقفت الندوة تواجه مواجهة واضحة موضوعها الحقيقى .

وهو ليس مجرد المسرح بين الشرق والغرب ، وانما : المسرح الشامل بين الشرق والغرب .

والمقصود بالمسرح الشامل ، هو العرض الذى يعتمد على ألوان التعبير المختلفة التى تقدمت الإشارة إليها : الكلمة والرقص والغناء والموسيقى والباليه والميم .. الخ .

وقد دارت مناقشات طويلة بين أعضاء الندوة حول مفهوم المسرح الشامل: هل يكون الشمول متمثلا فى تنوع أدوات التعبير، فيكون المقصود : هو الشمول العددى ؟

أو يكون الشمول مكفولا عن طريق تنوع درجات التعبير ، مثلما يحدث فى المسرحية الواحدة المتعددة المعانى - قل «الملك لير» مثلا ، حيث يخاطب شكسبير طبقات عدة من متفرجيه بالطريقة التى يفهمها كل منهم

تقدم بهذا الرأى الاخير مندوب تشيكوسلوفاكيا ، وقد رحبت الندوة به ، وكان سببا فى أن يعتدل الميزان اعتدالا ملحوظا فى جانب الحكمة .

ذلك أن حماس بعض المندوبين - وخاصة مندوبى بعض الدول الغربية - قد أدى بهم إلى المطالبة بإخراج المؤلف المسرحى تماما من العرض المسرحى ، بوصف أن النص لا ضرورة له ، فى المسرح الشامل .

وكان أحسن ما قيل فى هذا الصدد : إن المؤلف الواعى بوسائل التعبير المختلفة أقدر من غيره على خدمة فكرة المسرح الشامل والكتابة لها .

وهنا ظهر بريخت من جديد ، مثلا وعنوانا على النجاح .

★★★

ونحن في الشرق الاوسط ، ما هو موقفنا من فكرة المسرح الشامل ، وماذا كان دورنا فى الندوة ؟

أوضحت ، بوصفى ممثلا للجمهورية العربية المتحدة ، أننا فى الشرق الاوسط ، نجد أنفسنا فى مركز فريد حقا .

فلقد كان لنا فى مصر مسرح عتيق ، لعله أول ما عرف العالم من مسرح على الإطلاق . أعنى مسرح مصر القديمة .

ولكن هذا المسرح ما لبث أن اندثر . قيل لأنه لم يخرج قط من المعبد إلى ساحات الشعب ، كما حدث فى اليونان ، وفى أوربا على عهد العصور الوسطى .

وقيل إنه هاجر من مصر إلى اليونان ، حيث ازدهر هناك بعد أن لقى الأرض الخصيبة .

المهم أن مسرح مصر القديمة اندثر فى الأرض التى عرف نيلها النور .

ومن مصر القديمة حتى منتصف القرن التاسع عشر ، فقاعة تاريخية رهيبة ، لا نجد فيها - حتى الآن - أثراً لمسرح ، أو حتى فكرة مسرح . اللهم إذا استثنينا مسارح الدمى وخيال الظل، التى عرفتها مصر فى العصور الوسطى .

ويقول البعض إن مسارح الدمى أو العرائس عرفت - هى الاخرى - ميلادها الأول فى مصر ، ووظفت فى خدمة إيزيس وأوزوريس..

ومن منتصف القرن الماضى حتى عام ١٩٥٢ ، عرفت مصر المسرح نشاطا مستوردا من الغرب ، معتمدا على الصيغة المسرحية الغربية فيما يخص الدراما الصرف ومعترفا بانفصام الألوان المسرحية المختلفة التى كانت فيما مضى تؤلف العرض المسرحى : الموسيقى والرقص والغناء .

فهذه - نقلا عن الغرب - عرفناها أوبرا أو باليه ، لا علاقة لها بالنص الدرامى ، وإنما كل فى فلك يسبح فيه .

وقلت للندوة إن هذه ظلت حالتنا ، حتى قامت ثورة ١٩٥٢ ، وفتحت النوافذ والأبواب على الشرق والغرب معا ، بالمعنيين السياسى والجغرافى فوفدت إلى بلادنا فرق الرقص الشعبى والعرائس والباليه من الدول الاشتراكية ، وزارتنا فرق السيرك والأوبرا والدراما والرقص الحديث من أوربا الغربية وأمريكا

وأوربا الشرقية ، فأخذ يتكون لنا - على المدى - مفهوم موسع للمسرح ، يقرب به كثيرا من فكرة المسرح الشامل التى تبحثها الندوة.

لقد أنشأنا فى عقول متفرجينا وأرواحهم المسرح الشامل بالإمكانية ، ثم مضينا ننشئه بالفعل ، فخلقنا فرقا للرقص الشعبى ، وكونا فرقا للعرائس ، وسيركا ، وفرقة للعرض المسرحى الشامل يجمع بين الرقص والغناء والقصة ، هى الفرقة الاستعراضية الغنائية .

وفى ذات الوقت أخذت الاصوات تعلو بضرورة البحث عن صيغة مسرحية جديدة تكون ألصق بروح شعبنا ، وأقدر على التعبير عن خلجات نفسه ومشكلات وجدانه من الصيغة الغربية المستوردة.

وقلت إن بعضا من مثقفينا يجد هذه الصيغة حاضرة فى تجمع شعبى يعرف فى الريف المصرى باسم «السامر» ، وإنه يرى فى السامر أساسا صانعا لعرض مسرحى مصرى ، وأبرزها طقوس إجتماعية معينة - لا ريب أن لها أساسا دينيا قديما تعرف فى بلادنا باسم الزار وتجمع بين القصة ، أو الحدث الاجتماعى ، وبين فكرة التقمص ، والعيش مع العالم السفلى ، أو مع الأرواح ، وفكرة القربان والرقص المتقرب من الآلهة وتهدئتها ، والحصول على رضاها ، كما أنها تضم الغناء والملابس الزاهية ، وتشرك

المتفرجين مع الشخصية الرئيسية فى الرقص والغناء والطقوس كلها بعامة .

وأضفت فى مناقشاتى مع أعضاء الندوة خارج الجلسات ، أن الزار هو فى رأيى أقرب ما بقى من تراثنا إلى فكرة المسرح ، وإلى فكرة المسرح الشامل بالذات ، وأنه بما يحمله من راحة نفسية لكل المشتركين فيه يرتبط أيضـــا بفكرة التنفيس أو الـ Catharsis التى أشار إليها أرسطو بوصفها النتاج النهائى للعرض المأسوى الناجح .

★★★

وسألنى كثير من الاصدقاء الهنود الذين تعرفت عليهم فى نيودلهى :

هل كانت الندوة ناجحة فى رأيى ؟

قلت إنها ولا ريب كانت ندوة خصبة مثمرة . ومهما بدا للبعض من أننا اجتمعنا لنقول كلاما ومزيدا من الكلام ؛ فإن ثمة أشياء تحدث لنا ونحن نتكلم لها خطرها الكبير.

وأضفت أننى فى طوكيو عام ١٩٦٣ قد شهدت المواجهة الأولى بين الشرق والغرب ، وقد تمت عرضا ، وعلى استحياء .

أما فى المواجهة الحالية ، فالأمر مختلف ، المواجهة مقصودة ،

عالية الصوت ، والنتائج واضحة محدودة . فى ندوة طوكيو تقدمت ممثلا للجمهورية العربية المتحدة ، بفكرة أن يقوم فى كل قارة تنظيم مسرحى محلى ، يتصل باليونسكو بباريس ويعكس مشاكل القارة الفنية والاجتماعية .

وفيما عدا قلة عن ممثلى آسيا الجنوبية الغربية ، لم يلتفت أحد إلى الاقتراح . بل إنه آثار غضب سكرتير منظمة المسرح الدولية ، السيد جان داركانت ، الذى وقف يعنف - تقريبا - ويذكر بضيق ذات يد اليونسكو ومنظمة المسرح بالذات .

أما اليوم ، فقد تمخضت الندوة عن :

★ انشاء مكتب آسيوى للمسرح .

★ التوصية بضرورة الاهتمام بآداب المسرح فى الشرق الأوسط وأفريقيا .

ألا يعنى هذا أن الكلمة الطيبة تحوى بالفعل فى طياتها ؛ كل مقومات الفصل ؟!

دفاع عن مسرح الدولة

من سنوات دارت مناقشة حامية بيني وبين بعض من كانوا يزاملوننا في وزارة الثقافة حول نشاط القطاع الخاص في المسرح. كان من رأيي أن الاساس الذى يجب أن ترتكز عليه الحركة المسرحية هو : نشـاط متزايد لجهـد الدولة ، ونشاط محدود - ينبغى أن يتجه إلى النقصان - لجهد القطاع الخاص . ذلك أن الفنون ليست دكاكين تبيع السلع الاستهلاكية ، ولا هى مشروعات اقتصادية صغيرة أو حيازات أرضية محدودة يجوز فيها للأفراد أن يزاولوا نشـاطهم ، دون توقع ضرر كبير على جسم الأمة .

إنها مصانع لبناء الإنسان ، وتحديد مبادئه وآرائه فى الحياة ، وهى لهذا أخطر بكثير من المصانع التى أممناها والشركات التى حولناها لملكية الشعب ، والمتاجر التى تسلمها القطاع العام .

وكنت أقول : إن من حسن الحظ أن جهد الدولة فى حقل المسرح قد بدأ وهذا الحقل يكاد يكون خاليا من المشروعات الفردية . ولهذا فمن الواجب أن تمضى الدولة قدما فى توسيع إشرافها على المسرح ، بحيث يصبح نموذجا لما يمكن أن تنجزه

من أعمال جليلة لا يستطيع الأفراد ، مهما أوتوا من مهارة ، أن يحققوها . وكنت أحذر من أن القطاع العام فى المسرح لا يكون ولن يكون إلا فى المكان الأضعف لا مفر ، إذا قام نشاط خاص يعتد به من جهة الكم .

فالقطاع العام يلتزم بمبادىء محددة يقيد بها نفسه . يلتزم بمستوى معين من الناحيتين الفكرية والفنية . ويلتزم بمعاملة إنسانية - قدر الطاقة - لكل من يعملون فى خدمته من فنانين وإداريين . بينما القطاع الخاص متحرر من هذا كله . فهو يعرض المسرحية التى تروج ، وليس المسرحية التى ينبغى أن تعرض . وهو لا يترك أمر الرواج للظروف الطبيعية للسوق ، وإنما يشن حملة ترويج لبضاعته تستخدم كل الأسلحة ، من صور وشائعات وفضائح ومعارك .. إلخ .

وهو لا يتورع عن أكل حقوق العاملين فيه ، ولا يتردد فى الفصل أو عدم دفع المرتبات ، كلها أو بعضها ، ثم لا يعوقه فى النهاية شىء عن حل الفرق الفنية جملة وتفصيلا .

إن نشـــاطه مؤقت . ابن ساعته ومكانه وهو لهذا لا يرسى شيئـــا ولا يخلق تيارا . كل ما يفعله أن يشوش على القطاع العـــام ، ويجعل نشاطه غير كبيـــر أولا ، ثم غير ممكـــن بعد ذلك .

هذا - مع استثناءات قليلة - هو جهد القطاع الخاص في المسرح!

★★★

ومن أسف أن أحدا لم يستمع لرأيي هذا . فقد كان الرأى المقابل أعلى صوتا . خاصة وقد دعمته حملة ضارية - معلنة وخفية - تصور ما أدعو إليه على أنه خروج على نصوص الميثاق - تارة - وتشدد وديكتاتورية شخصية ، تارة أخرى . واليوم بعد ثلاث سنوات على هذا الجدل ، قد حدث أسوأ ما كنت أخشاه بلغ الهوان بالقطاع العام فى المسرح حداً أصبح معه أصحاب الفرق الخاصة يتحدثون عنه باستخفاف ، ويشنون عليه حملة ضارية ، ينضم إليها - مع كل الأسف - بعض فنانى المسرح وكتابه ، بهدف سحب البساط من تحت مسارح الدولة .

وهذا خطر ينبغي أن يوضع له حد . وعلينا جميعا أن نذكر أن مستقبل المسرح لا يكون ولن يكون إلا فى حضن الدولة .

الدولة التى أنشأت النهضة الحالية فى المسرح . ليس فقط مسرح الكلمة بل كل فنون العرض المسرحى أنشأتها ودعمتها .

الدولة هى التى أنشأت مسرح العرائس ، وفرق الرقص الشعبى ، والسيرك وفرقة الباليه والموسيقى السيمفونية ،

والأوبريت، وفرقة الموسيقى العربية . الدولة هى التى أنشأت معاهد الفنون المختلفة ، وهى التى أرسلت البعوث وطبعت المسرحيات وبنت المسارح .

الدولة هى التى اشتركت فى مؤتمرات المسرح ، وأرسلت الفرق للخارج ، واستقبلت الفرق العالمية الزائرة .

ومن واجب كل محب حقيقي للمسرح أن يعترف بهذا أولا ، ثم يمضى قدما للدفاع عنه وطلب المزيد منه .

إن علاج الكبوة المؤسفة الحالية فى مسرح الدولة لا يكون بشهر السكاكين ، والكبوة ذاتها لا تنهض عذرا للتشكيك فيما تم إنجازه من أعمال كبيرة على مدى الأعوام الثمانية عشر الماضية .

نبيع مسرح الدولة ؟
نبيعه لماذا ؟ نبيعه لمن ؟

حين وقعت على رؤوسنا جميعا هزيمة ٦٧ ، سارعت فرق المسرح الخاص إلى إطفاء أنوارها ، وإغلاق أبوابها بأغلظ الأقفال . والسبب ؟ أن جو الأحزان - حتى ولو كانت أحزانا كبيرة لأمة فجعت فى أغلى أمانيها - لا يناسب نشاط مسرح القطاع الخاص . إنه مسرح يقدم الفرفشة والضحك الخالى العقل والقلب معا ، فكيف تُقَام موالده فى مأتم كبير ؟ الشباك لا يسمح ورصيد البنوك لن يواصل التضخم . بل هو مهدد بالانكماش ! طيب ، وقضية البلد ؟ أليس المشرفون على مسارح الفرفشة مواطنين صالحين ، يفترض أنهم يشعرون بالانتماء إلى بلدهم وقضايا بلدهم ؟ نعم نحن كذلك - يقول هؤلاء - ولكن القدرة لها حدود ، فنحن تجار مسرح ، وتجارة المسرح أصبحت الآن كاسدة ومن ثم ، فنحن مضطرون إلى التوقف فى انتظار الفرج !

ومسارح الدولة ماذا فعلت بعد الهزيمة ؟ لم يغلق مسرح واحد من بينها ، بل حفزتها الهزيمة إلى مواصلة البقاء ، دفاعا عن روح

الأمة ، وحفزا لها إلى التماسك ، وامتصاص الصدمة ، ثم تجاوزها إلى مواقف أكثر ايجابية .

هذا هو الفارق الجوهرى بين مسرح الدولة ومسرح القطاع الخاص . الأول ملتزم بمبادىء والثانى ملتزم برصيده فى المصارف.

وقبل أن أمضى فى شرح دور مسرح الدولة فى حياتنا الثقافية والفكرية والفنية والاجتماعية والسياسية ، أريد أن أنبه إلى أن مسرح الدولة قد كان النتيجة المنطقية لجهد أكبر وأوسع هو جهد الدولة فى خلق وارساء دعائم فن المسرح بصفة عامة . فهى الدولة التى أرسلت جورج أبيض إلى فرنسا فى أوائل القرن ليتلقى تدريبا نظاميا على التمثيل . وهى التى أرسلت من بعد زكى طليمات وفتوح نشاطى وسعد أردش وكرم مطاوع ونبيل الألفى وغيرهم من فنانى المسرح وأطقمه الفنية إلى عواصم العالم المسرحية لتلقى دراسات عليا فى فنون المسرح .

وهى الدولة أيضاً التى شجعت زكى طليمات على إنشاء ودعم المعهد العالى للفنون المسرحية ووقفت إلى جواره تسانده فى مهمته الحضارية التى ازدهرت وأتت كثيراً من الثمار وهو الدولة كذلك التى انتقلت من هذه الجهود المتفرقة إلى انشاء مؤسسة كاملة للمسرح وفنون الأداء المسرحى عامة ، فانتقل التفكير العلمى الذى

بادر به زكى طليمات نقلة كبرى ، جعلت من الحركة المسرحية ريادة فنية وقيادة واعية . وكان من أثر قيام هذه المؤسسة الكبرى أن اتسع مفهوم المسرح بحيث لم يعد يقتصر على فنون الكلمة وحدها ، بل تعدى هذا إلى فنون الرقص الشعبى وفنون السيرك والعرائس والفن الاستعراضى والمسرح الغنائى .

ورغم تحفظاتى الكثيرة على نشاط فرق التليفزيون المسرحية ، فقد كانت هذه الفرق - فى الأساس ومن الوجهة النظرية البحتة - محاولة للوصول بفن المسرح إلى جمهور التليفزيون الذى كان يُعَدُّ إذ ذاك بمئات الألوف . وكان هذا جهداً آخر من جهود الدولة وإن شابته معايب كثيرة فى الممارسة ، وتعدى أثره هذه المعايب الخير القليل الذى قدمته فرق التليفزيون هذه .

ولما قامت فرق القطاع الخاص مثل فرقة الفنانين المتحدين ، لم تجد من يمثل على خشباتها ويخرج لها الا فنانين تربوا فى أحضان جهد الدولة المسرحى .. معظمهم كانوا خريجين من معهد الفنون المسرحية . ولما دخلت هذه الفرق الخاصة فى منافسة مباشرة مع فرق مؤسسة المسرح ، لم تلبث القيادة الفنية والفكرية التى كانت المؤسسة تقوم بها للحركة المسرحية عامة أنْ دفعت فرقة الفنانين المتحدين إلى التخلى عن مسرحيات قليلة القيمة مثل: «البيچاما الحمراء» و «عفريت مراتى» .. الخ والتقدم إلى إخراج مسرحيات من نوع أرقى مثل : «سيدتى الجميلة» .

وكانت هذه بداية لعملية ترشيد تمت بأثر مباشر من مؤسسة المسرح نتج عنها - فيما بعد - ما سميته المسرح الخاص الذكى ، الذى تمثل فى جهود جلال الشرقاوى فى فرقته «مسرح الفن» ، واتخذ أحسن صُوَره فى مسرح لينين الرملى - محمد صبحى ، الذى وعى ، بحس مرهف وبصيرة شديدة الصفاء الدرس التالى : وهو أن الفن المسرحى الجيد يمكن أن يكون ممتعا ومفيدا فى وقت واحـــد ، وأن الناس تقبل على عنصـــرى الفكر والفرجـة معا - لو وجدتهما - اقبالا شديدا ، وأنها حين لا تجد الفكر إلى جوار الفرجة ، فقد تتفرج سنة أو سنتين أو ثلاثاً ثم تنفض فجأة عن المهرجين الفارغى الرءوس . إلى جوار هذا كله أقامت الدولة معاهد الباليه والفنون الشعبية والكونسرفتوار ، التى أخذت جميعا تمد الفرق المسرحية بحاجتها من الأطقم والمواد الفنية . هذا إلى جوار معهد التذوق الفنى الذى يتولى إخراج الناقد والمتذوق الواعى .

وحين ازدهرت الحركة الفنية المسرحية استطاعت مؤسسة المسرح أن تقيم أول عرض مسرحى فى منطقة الاهرام ، وهو العرض الذى أقُيم فى أوائل الستينيات وقدمت فيه فرقة الاولدڤيك البريطانية مسرحيتى : «روميو وچوليت» - شكسبير ، و «القديسة چون» - برنارد شو . وكان هذا العرض بشيرا بأعياد مسرحية لاحقة تمت فى المنطقة ذاتها .

★★★

ولا أريد الإطالة فى سرد ما هو معروف للجميع ، يذكره الكل الاّ أصحاب الغرض ومدمنى تصفية الحسابات . وأخلص للحديث عن الاتجاه الخطر الذى ظهر بيننا فى الأسابيع الاخيرة ، والذى ينادى ببيع مسرح الدولة .

والظاهر أن بيع الأشياء التى تدخل فى إطار الملكية العامة أصبح هواية لدى البعض ، مالبثت أن تحولت إلى إدمان ! وقد بدأ الصراخ بطلب بيع آثار مصر لتسديد ديونها . وتلى هذا بيع المؤسسات الناجحة التى يملكها القطاع العام . وتفاقم الأمر فقرر نفر من محترفى البيع أن يجرفوا أرض مصر ويبيعوها على شكل طوب أحمر ، غير مبالين بأنهم يبيعون طعام مصر ، ورزق مصر ومستقبل مصر .

وانتقلت العدوى إلى التعليم العالى ، فعادت الجهود تبذل لانشاء جامعة خاصة للقادرين سوف تتكلف مليار جنيه تجمعه نقابة القادرين ، لتعليم الأولاد الخائبين من أبناء القادرين - القادرين على القفز على الطوابير وسنوات الدراسة ، ومناهج التعليم !

وساء البعض أن يكون لمصر بتليفزيون يمثل السيادة المصرية، والطموح المصرى وأسلوب الحياة المصرية ، فأخذوا يلتفون حول هذه المؤسسة الكبرى ، بإنشاء تليفزيون سريع الحركة ، غزير

الاشعاع ، كريم الدفع يريدون به أن يشلوا فعالية تليفزيون مصر العتيد.

في إطار هذه الدعوى العامة لبيع كل ما هو عام ، قامت المطالبة ببيع مسارح الدولة . وفى كل مطالبة من المطالبات بالبيع العام ، لا يسأل أحد نفسه : لماذا البيع ولم لا يتم الاصلاح ؟ وفى حالة المسرح ، لا يوجد سبب واحد يدفع الدولة إلى التخلى عن جهدها فى رعاية ومساندة المسرح . فالمسرح يلقى المساندة والتمويل والدعم العتيد فى كل بلاد العالم ، وبالأخص فى البلاد الرأسمالية مثل أمريكا وفرنسا وانجلترا والنمسا . فليس هذا الدعم تطبيقا لمبادىء اشتراكية يرى جمع المنتفعين من أوضاع العالم المتغيرة أنها زالت إلى الأبد ، ومن ثم وجب الاحتفاء بالايديولوجية الرأسمالية وحدها . الايديولوجية الرأسمالية – على معايبها ومطالبها الكثيرة ، تبذل العون للفنون المختلفة سعيا وراء رقى الأمة والانسان معا . وهذا فى حد ذاته يؤدى إلى تحسين الانتاج الذى يخطط له وينفذه الانسان نفسه . فإن ارتقى هذا ارتقى معه كل شىء . ومن ثم تغدق الأموال على المتاحف ، وتشترى الأعمال الفنية بالمليارات ، وتقام المهرجانات الموسيقية والمسرحية والاسواق الدولية للكتب والمصنفات الفنية ، وتخصص الجوائز الكبرى للمبدعين فى الأدب بأنواعه وفى فنون الأداء من تمثيل وسينما وتليفزيون .

يتم كل هذا فى البلاد الرأسمالية ، ولا يحتج عليه أحد ، ولا يطالب أحد بإلغائه بل هم يطلبون منه المزيد .

إذن لماذا يصرخ البعض منا فى هستيرية : بيعوا مسرح الدولة ؟ نبيعه لمن ؟ لمنتجى مسرحيات «حمرى جمرى» و«العسكرى الأخضر» «وجوز ولوز» وغيرهم من أصحاب الموالد المسرحية الموسمية التى تنتشر أيام الصيف وفى المواسم السياحية ؟ نبيعه لأبطال هز البطون والقحوف ، والعقول والضمائر ومغتصبى حق المواطن فى التفكير السليم والمتعة الفنية المتوازنة التى تخاطب العقل والوجدان ولا تقتصر على الاجساد ؟

لا ينكر أحد أن ثمة خللا فى مسارح الدولة . وهذا الخلل مرجعه – فى الأساس – سوء الادارة ، وسوء التنظيم . ولا يعود أبدا إلى قلة المسرحيات الصالحة ، ولا إلى تقاعس الاطقم الفنية عن أداء واجبها .

فإلى جوار أفراد قليلين يقبضون مرتباتهم ويتهربون من التمثيل هناك مئات من الشباب الواعد من الجنسين ، يتحرقون شوقا إلى التمثيل والاخراج والكتابة . لا يحجبهم عنها إلا النجوم المشهورون المتقاعسون . وقد اثبتت تجربة ، لينين الرملى فى مسرحية «بالعربى الفصيح» أن هؤلاء موجودون بالإمكانية وبالفعل، لا ينقصهم إلا أن تتاح لهم الفرصة . وهم أهل لكل ثقة

وجديرون بأن يحملوا عن النجوم المتقاعسين المتأكلين الآفلين عبء المسرح كاملا .

إن على مسارح الدولة أن تقدم على خطوتين رئيسيتين فى طريق الاصلاح . أولهما إنهاء نظام الفنان المسرحى الموظف ، والأخذ بمبدأ الفنان المرتبط بفرقة ما ارتباطا يحدده عقد يطول أو يقصر ، بحيث يتناول الفنان أجره إذا ما أتم عمله ، ويحرم منه بل ويجازى إذا ما تهرب من هذا العمل . وهذا أمر سهل التنفيذ . أما الخطوة الثانية ، فهى أكثر صعوبة ، وإن كانت غير مستعصية على الحل . لقد نبهت من سنوات إلى الوضع المتأزم الذى يجد فيه المسرح القيّم - لنسمه كذلك حتى لا نقول الجاد ونجلب على أنفسنا خطيئة إشاعة سوء الفهم - يجد ذلك المسرح فيه نفسه منذ ظهور التليفزيون والڤيديو . قلت على صفحات «الهلال» أن ما كان يقدمه المسرح القيِّم فى الستينيات قد هاجر إلى الشاشة الصغيرة، وأنه بفضل جهود كتاب واعين ومخلصين وجادين وواسعى الثقافة من امثال اسامة أنور عكاشة ومحفوظ عبد الرحمن وغيرهما ، أصبح مضمون المسرح القيِّم يقدم بوسائل أفضل وأرخص ، وأوفر راحة ، وأعرض بما لا يقاس من جمهور المسرح الحى . فى الستينيات تباهى المسرح ما بين قيِّم وغير ذلك ! - بأنه حقق إقبال مليون متفرج فى عام واحد ، عملت فيه

كل فرق الدولة مواسم كاملة . اليوم يشاهد المسلسلات الجيدة جمهور لا يقل عن ثلاثين مليونا في مصر وخارجها وذلك فى اليوم الواحد وفى كل يوم حتى انتهاء المسلسلة .

معنى هذا أن المسرح الحى عليه أن ينظر بعمق فى أساليبه الفنية وفى المسرحيات التى يختارها ، وأن يتعرف إلى صيغة مسرحية جديدة تشمل الفكر والفرجة معا . هذه دعوة قديمة تقدمت بها من سنوات ، والحاجة إلى التمسك بها وتعميق خلق الصيغة التى توفرها هى الآن أكثر إلحاحا من أى وقت مضى .

لا خوف على المسرح الحى من دراما التليفزيون ، بدليل نجاح مسرحيات اعتمدت صيغة الفكر والفرجة معا مثل : «أهلا يابكوات» ووجهة نظر ، و «بالعربى الفصيح» من مسرح لينين الرملى ومحمد صبحى ، و «منين أجيب ناس» و «الملك هو الملك» من فرقة المسرح الحديث التابع للدولة . ومسرحية : «إنقلاب» من مسرح جلال الشرقاوى ولكى يصل مسرح الدولة إلى إيجاد هذه الصيغة المهمة والضرورية لضمان بقائه ، عليه أن يشجع كتاب الشباب – يسعى إليهم ، ويوجههم ، ويبذل لهم الحب الذى يستحقون . وعليه كذلك أن يوسع رقعة الحرية أمامهم فلا تفتك بأعمالهم الرقابة الصارمة أو التدخل فى أمور المسرح من قوى ضاغطة تمد نفوذها ومالها من خارج مصر لتشكل أمور الثقافة والفن فى بلادنا حسب مصالحها هى ، وأهوائها .

الفصل الثانى

قضايا مسرحية

التأليف القـــومى أولا ..!

الظاهر أننا على وشك أن نأخذ بمبدأ جديد فى تنظيم العروض المسرحية التابعة للدولة، وهو مبدأ النسب، أو الحصص .. فقد نشرت الأهرام بتاريخ ٢٢ مايو : أنه تقرر أن تخصص مسارح الدولة نسبة تصل إلى ٥٠٪ للأدب العالمى، مترجما أو مقتبسا أو ممصرا، ونسبة أخرى ـ لم تحدد ـ لأدب المعركة .

والسؤال الذى يثيره هذا الخبر هو: ماذا نريد من المسرح فى بلادنا؟ هل نريد منه أن يعطينا نشاطا مسرحيا وحسب، أى أن نقدم على خشباته تشكيلة بديعة من المسرحيات تشمل مسرحيات مستوردة بنسبة تصل إلى ٥٠٪ ، ثم نزيد هذه النسبة من أدب المعركة ، وشىء آخر من الأدب المحلى ، حتى نكمل المائة فى المئة ، ثم نستريح ؟ أم هل نريد لهذا المسرح أن يكون ـ كما كان دائما ـ التعبير الحى عن وجداننا القومى؟

وبعبارة أخرى : هل نريد الابقاء على الحركة المسرحية القومية التى نبتت بيننا فى سبعينيات القرن الماضى ، واســتمرت متقطعة، متفاوتة الأثر ، حتى ثورة ١٩٥٢، حين ازدهرت ازدهارا

واضحا، وأخرجت مسرحيات قومية كثيرة، مست شغاف القلوب، وملأت قاعات المسرح بالناس ؟ أم نريد العودة إلى سياسة :

على نحت القوافى من معادنها

ولا على إذا لم تفـــهم البقر ؟

لقد جربنا السياستين معا من قبل . فمنذ أن أفتتح خديو مصر إسماعيل باشا دار الأوبرا في عام ١٨٦٩ وأصحاب الفخامة والجلالة والرفعة والمعالى والسعادة : خديو مصر وسلاطينها وملوكها ، وباشواتها يستوردون المسرحيات والفرق المسرحية فى كل عام .

ولم يحدث أن نشأ عن عمليات الاستيراد الارستقراطية هذه مسرح ذو بال، استطاع أن يلفت الأنظار .

ومن الناحية الأخرى ، منذ أن خبط يعقوب صنوع رأسه فى الحائط مرة ومرات، وكون فرقة مسرحية أنشأ لها مسرحيات مناسبة ثم تلاه محمد عثمان جلال بتمصيراته الشهيرة لموليير ، وفرح أنطون بمسرحيته الجادة : «مصر الجديدة» . ومحمد تيمور بكوميدياته الأخلاقية ، وتوفيق الحكيم بمسرحيته «المرأة الجديدة» بالذات ، وأحمد شوقى بمسرحياته الشعرية .. وخاصة مسرحية : «الست هدى» .

ومنذ أن نجح نجيب الريحانى فى خلع قناع كشكش والخروج

إلى دنيا الكوميديا الانتقادية الفسيحة ، منذ أن كتب نعمان عاشور كوميديا المغناطيس الاجتماعية.. منذ تلك التواريخ جميعا ونحن نتمتع بمسرح قومى فعلا، ينبع من بيننا، ويعبر عنا، ويمثل إسهامنا الواضح فى الحركة المسرحية العالمية فما الذى حدث حتى نعرض عن هذا كله ، ونلجأ إلى أسلوب حصص الاستيراد المعروف في التجارة ؟

يقال : إن النصوص المصرية ليست كافية. ويقال : كافية أو غير كافية ، فحتم علينا بوصفنا جزءا من هذا العالم أن نقدم المسرح العالمى على خشباتنا .

والمسرح العالمى واجب التقديم طبعا. ولكن : هل يقدم على حساب التأليف القومى ؟ وهل يؤدى هذا إلى نتيجة ؟ ليت الأمر كان بهذه السهولة . إذن لضمنا لأنفسنا حركة مسرحية مزدهرة طول الوقت ، وبأرخص الأسعار ولكن المسرح لا يقوم على الاستيراد لا هنا ولا فى أى بلد من بلاد العالم .

لم يقم المسرح فى روسيا حتى ظهر «تشيخوف» ولا فى النرويج حتى ظهر «أبسن» ، ولا فى أمريكا حتى ظهر «أونيل» ، ولا فى أنجلترا حتى ظهر «برنارد شو» .

أعلم ، من الخبرة السابقة ، أن النصوص ليست كافية، ولن تكون كافية تماما في يوم من الأيام . ولكن لكل شيء علاجاً .

لننظر مثلا ، ماذا يفعلون كعلاج لقلة النصوص فى الخارج . فى إنجلترا مثلا يقدمون روايات دكنز بعد إعدادها للمسرح، فتحقق نجاحا كبيرا . ويقدمون عروضا مسرحية على أساس من رسائل برناردشو لصديقاته الممثلات ، فتنجح العروض .

وفى هذا الموسم يقدمون الحكايات الشعرية التى كتبها تشوسر فى القرن الرابع عشر بعنوان : «حكايات كانتربرى» ، وتحقق نجاحا واضحا يفعلون هـــذا ـ جزئيا ـ لعـــلاج قلة النصوص .

ولكنهم يفعلونه ـ وهذا هو المهم ـ كى يمدوا جذور المسرح القومى إلى ألوان أدبية أخرى ، وأولى بنا أن نفعل نحن الشىء ذاته فنفتش جاهدين فى تراثنا الأدبى عن أعمال نقدمها على المسرح لأن مواردنا من التأليف المحلى أقل وحاجة مسرحنا القومى إلى الانتشار والاستمداد من مواهب أخـــرى خارج المســرح ، أكبر بكثير .

وعلينا قبل هذا ، وبعد هذا ، أن نقر ـ راضين ـ بـــأن مســـرحيات أربـــال ، وجيلديرود ، وشكسبير ، واليونانيـات والرومانيات لا يمكن أن تصنع لنا مســـرحا ، وإن فائدتها الأساسية تتحدد ، بالنسبة لنا ـ بالقدر الذى تعيننا به على أن ندعم مسرحنا القومى القائم فعلا .

ثقافة القاهرة .. وثقافة الأقاليم

من الخطورة بمكان أن ننادى ، كما نادى الصديق الدكتور لويس عوض فى الأهرام يوم ١٨ ديسمبر ، بأن تقتصر سياسة تثقيف الجماهير عندنا على : «نقل الفنون والآداب من عقل مصر المستنير وقلبها الدافق ـ أى من القاهرة ـ إلى ريف مصر » .

إن هذا جزء واحد فقط من عملية تثقيف الجماهير ، أما الجزء الآخر والمكمل ، فهو معاونة ريف مصر على تنمية فنونه وآدابه .. وحفظ الصالح منها من الضياع ، وتطويره وتكملته من كل سبيل.

فإذا ما أنكرنا أن الريف له فنونه وآدابه الخاصة، ووصفنا مايوجد به من نشاط فنى واضح القيمة بأنه : «جهالات الريف وسخافات المتخلفين» ، وضعنا بهذا أساسا قويا راسخا لواحدة من أخطر العمليات وأبشعها.. عملية لا أظن أن الدكتور لويس عوض يرضاها أو حتى يفكر فيها، تلك هى : غزو ثقافى مدمر تقوم به القاهرة .. وتتشوه به معالم وجه مصر، وتعين على استكمال الضرر الذى يرى الدكتور لويس ـ محقا ـ إن الإذاعة والتليفزيون والسينما تقوم به حاليا، ألا وهو تسطيح الفنون والثقافات فى الأقاليم والريف وصبها جميعا فى قالب القاهرة .

إن بالقاهرة ثقافة مصرية وإنسانية راقية .. وبأقاليم مصر وريفها ثقافة محلية وإنسانية أيضا ، وهى تتمايز تمايزا واضحا حسب معطيات البيئة .. فنون النوبة تختلف عن فنون الصعيد .. وفنون سواحل مصر تتباين مع فنون سيوة .. ولكل من هذه الفنون مذاقه الخاص . وكل له دور يؤديه فى حياتنا .. ونحن فى أشد الحاجة إليها جميعا .

إن تثقيف جماهير المصريين لا يمكن أن يتم باستيراد «وابور زلط» ضخم من القاهرة يتولى تسطيح ثقافة الأقاليم ودكها فى الأرض ورصف هذه الأرض . لتقوم فوقها عمارات ثقافية قاهرية الشكل والمحتوى ، تفرض فرضا على وجدان الناس .. ذاك أمر مآله الفشل المحقق .

بل أن ثقافة القاهرة ذاتها محتاجة أشد الحاجة إلى ثقافات الأقاليم، وحين استمدت القاهرة من فنون الريف والأقاليم فعلا، ارتفع فنها وازداد غنى . ظهر هذا بوضوح فى حقل الرقص الشعبى والذى يقدم رقصات من النوبة وسيوة ومن السواحل والصعيد تهز الوجدان القاهرى هذا وتجعله يفيق من غفلته ، وينفض عنه بعض هذا الغرور الشديد، الذى يصور له أنه يحوى أرقى مايعتمل فى الروح المصرية من أحاسيس !

ويلفت النظر فى مقال الصديق لويس أنه ينكر على الريف والأقاليم ثقافاتها، ولا يرى فى مصر كلها إلا ثقافة القاهرة ، ثم يسمح ـ فى أعماقه ـ بأن يكون للقاهرة ثقافتان : ثقافة القطاع العام ، وثقافة القطاع الخاص !

فهو ينادى بأن تتفرغ الدولة لإنتاج الثقافة الرفيعة، وتترك الثقافة الشعبية لأيدى رجال القطاع الخاص.. ومنذ سنوات وهو يطالب بأن تتخفف الدولة من بعض أنواع الفنون الجماهيرية التى نجح فيها القطاع العام ، وتتركها لقمة باردة لأفواه القطاع الخاص : فنون مهمة مثل السيرك ، والاستعراض ، والرقص الشعبى .

ولو استجابت الدولة لهذا المطلب، لتحولت وزارة الثقافة إلى إدارات متحفية منعزلة كل الانعزال عن جماهير الناس، فكان فى هذا فشلها المؤكد .

بل لو كان موليير وشكسبير قد نهجا هذا النهج ، لما أصبح لفنهما كل هذا السحر الباقى، الذى يجعل الدكتور لويس يطالب بتقديم فنهما على المسرح المصرى .

إن موليير قد عبّ عبا من فنون السيرك والكوميديا الشعبية الإيطالية.. وتهرأت أحذيته وتشققت قدماه من طول التجوال فى

ريف فرنسا وطرقها الرئيسية والفرعية، قبل أن يستطيع إخراج روائعه .

وشكسبير استخدم كل فنون البهلوان والمهرج الشعبى وفنــون «القافية» وجلسات السمر الخاصة، كما استخدم تجاربه الكثيرة كممثل جوال، وحرفى ومقاول لتوريد المتعة للجماهير العريضة ـ استخدم هذا كله فى صياغة مسرحيات باقية .. باقية لأنها تجمع بين الفرجة والفكر معا، ولأنها تبدأ بالفرجة أولا، كأساس لابد منه لبناء صرح الفن الشامخ الجميل .

شىء واحد فى مقال الصديق لويس، أوافقه عليه كل الموافقة.. وهو ضرورة أن تنظر الدولة إلى الثقافة على أنها خدمة لا سلعة . ذلك شعار رفعناه مـــن زمن ، وطالبنا بإلحاح بأن تأخذ به جمهوريتنا .. فإن الوجدان القومى الذى تشكله الفنون والآداب ثم تغذيه من بعد وتنميه ، لايمكن أن يكون مجـــالا للمســـاومات ، ولا يجب أن يخضع لتقلبات الأرباح والخسائر .

إن الثقافة ، مهما اتفقنا عليها ، ومهما بدا لنا أننا نخسر فيها من مال، هى كسب دائما . كسب متصل . كسب فى الحاضر .. وكسب فى المستقبل .

فرنسا شىء ونحن شىء آخر

قال الدكتور لويس عوض فى عدد ٣٠ يوليو من الأهرام : إن فرنسا ـ فى الموسم المسرحى الحالى ـ تقدم عروضا أغلبها لكتّاب غير فرنسيين، رغم أنها دولة عمرها المسرحى يصل إلى ثلاثة قرون

قال هذا فى معرض الدفاع عن موسم أغلبه من المسرحيات الأجنبية، يقال : إن هيئة المسرح قررت تقديمه، وأول ما ينبغى أن نلاحظه فى عبارة الدكتور لويس هو أنها أغفلت تماما أوجه الخلاف الشديد بيننا وبين فرنسا من جهة، وبيننا وبين العالم الغربى ـ بل والعالم بأسره ـ من جهة أخرى .

فرنسا وراءها ثلاثمائة عام من التاريخ المسرحى .. ولها رصيد كبير من التأليف المسرحى الخالص، ولها أعلامها الشامخة فى فن المسرح من أمثال راسين وموليير .

فإذا قدمت اليوم موسما أجنبيا فى معظمه .. فهى تملك أن تفعل هذا مستندة إلى تراثها الكبير واثقة إنه لا خوف على هذا التراث من الضعف ، فقد اجتاز مرحلة النشوء . وأصبح من غير

المحتمل أبدا أن تؤدى العروض الأجنبية فى فرنسا إلى ملاشاة الشخصية القومية فى المسرح .

ومن جهة أخرى .. فإن من يسميهم الدكتور لويس كُتابا غير فرنسيين ، هم فى الغالب أوروبيون وأمريكيون . وليس هؤلاء أجانب على فرنسا فكلهم إنتاج الحضارة الغربية التى تمثل فرنسا أحد أقطابها ، فالأخذ والعطاء هنا يتم بين أناس متقاربين وجدانيا، بحيث لا يمكن القول بأن المأخوذ منه غريب على النظارة الفرنسيين، على نحو مايبدو بيكت أو أربال غريبا علينا .

أما نحن ، فرغم المائة والعشرين عاما التى انقضت منذ تعرف العرب المحدثون إلى فن المسرح نقلا عن الغرب، فإننا لم نبدأ مرحلة التأليف الخالص إلا منذ ثلاثين عاما أو نحوها . ولا تزال الشخصية القومية عندنا محتاجة إلى مساندة وحراسة، أقرب السبل إليهما أن نحتفى بما يضعه كُتابنا نحن : نخرجه ، وندرسه، وننفذه، ونوجهه ونسد أوجه النقص فيه، ولا نهمل ـ فى الوقت ذاته ـ تقديم المسرح العالمى . وإذا كان لابد من تبنى مبدأ النسب فى العروض .. فالنسبة الغالبة ينبغى أن تكون للمسرح العربى، سواء فيه المكتوب فى القاهرة ، أو دمشق ، أو بيروت أو بغداد، أو الكويت ، أو تونس، أو الجزائر ، أو الرباط . اذا قلت النصوص عندنا ـ بل حتى اذا توافرت فعلينا أن نتزود من إنتاج هذه البلاد العربية .. ولن نكون فى هذا بدعا بين الناس ..

فالفرنسيون والانجليز والروس والأمريكان يفعلونه ، دفاعا عن مسرحهم ، وتأصيلا لفكرة الروابط الثقافية بين المتشابهين وجدانيا وفكريا .. ودعما للعالمية الحقيقية فى الفن .

ذلك أن نقل الفن من العواصم الأجنبية إلينا ليس فيه عالمية محتمة. وليس فى نقل فننا المحلى إلى عواصم العالم كسر للحواجز بالضرورة .

وإنما يصبح فننا عالميا إذا نضج التعبير عنه محليا، إذا ذاك لايحتاج إلى أتوبيسات أو طائرات لنقله. بل هو يحلق من فرط النضوج .

والدليل على هذا ليس بعيدا .

فمن سنوات ، استطاع كاتب أيسلندى أن يحصل على جائزة نوبل ، رغم أن العالم بأسره لايعرف الكثير عن الأدب الأيسلندى ، ولا عن لغة هذا الأدب .

ومغزى هذا واضح : وهو أن الإخلاص للواقع المحلى، وتعميق التعبير الفنى عنه، هو العامل الرئيسى فى اجتياز الفن مرحلة الخصوصية إلى مرحلة العمومية . ثم تأتى بعد ذلك بقية العوامل .

والترتيب ليس آليا بالطبع . فالفنان لا يبدأ ـ عامدا ـ بأن يكون محليا ، وإنما هو يطاوع نفسه ، ويستخدم طاقاته جميعا، وينتج فنه، فاذا جاء هذا الفن ناضجا ، تبينا فيه على الفور المحلى والعالمى معا .

الجديد يحتضن القديم فى المسرح

من أطرف أنباء لندن المسرحية، أن مخرجا طليعيا اسمه نيفيل دريدبرج مشغول الآن بتدريب ممثليه على مسرحية : «الملك لير» التى يقوم بإخراجها من وجهة نظر جديدة .

قرر دريدبرج هذا أن يمسك بخناق شكسبير، ويجعل مسرحيته تقول ما كان يمكن أن تقوله لو أن شكسبير كان معنا اليوم، وألقى نظره الثاقب على الوضع العالمى . وفى سبيل هذا ، أعاد المخرج ترتيب بعض أجزاء المسرحية بشكل عنيف فجعل التمثيل فى مواضع منها يمضى من نهاية مشهد ما إلى بدايته، وفى مواضع أخرى جعل الحوادث تمضى فى خطين متوازيين: من البداية إلى النهاية ومن النهاية إلى البداية فى وقت واحد . وأعطى دور لير للممثل باسبى سليسر، أحد أعضاء جماعة الفهود السود، كما جعل ابنتى الملك العاقتين : ريجان وجونوريل ترتديان ملابس بوليس دولة جنوب إفريقيا العنصرية .

أما دور البنت المخلصة : كورديليا، فقد أعطاه لممثل شاب ، وهو كف بيرست.. الذي يلعب الدور وهو عار طول الوقت ! وبالإضافة إلى هذا ، صمم المخرج حركته المسرحية بحيث يسمح

للنظارة بالمشاركة الكاملة فى الأحداث ، وقرر أن يوزع عليهم مدافع المورتار من أحدث طراز .. ليطلقوا بها قذائف البطاطس على خشبة المسرح، على أن يتلقوا من الخشبة قذائف مماثلة !

★★★

عند هذا الخبر الطريف توقفت طويلا ، وأنا أتأمل ما يحدث فى المسرح العالمى من تطورات .

تجتاح هذا المسرح الآن موجتان عارمتان تهدف ـ كل بطريقتها ـ إلى تجديد حيوية هذا الفن فى الشكل والمضمون معا .

أما الموجة الأولى فتركز على الشكل على اعتبار أنه القناة الموصلة إلى الناس . الشكل هو الذى يحمل الفن والرأى معا والعمل على أن يصبح هذا الشكل أكثر قربا من الناس وأشد إلتصاقا بوجدانهم كفيل ـ فى رأى هؤلاء ـ بأن يعيد الفن المسرحى إلى حضن الشعب وأن يعينه على أن يثبت فى وجه وسائل التعبير العاتية التى تمثلها السينما والإذاعة الصوتية والمرئية .

ومن هذا الجانب تأتى موجات الأشكال المسرحية الجديدة المتتابعة : مسرح الحلقة ـ مسرح الشارع ـ المسرح التسجيلى ـ المسرح المرتجل ـ مسرح الوقائع اليومية .. إلخ .

أما الموجة الثانية فلعلها أجرأ وأشد أثرا ، وهى تحاول ـ تارة ـ تجديد مضمون المسرحيات أو «تعصيرها» ، أى جعلها أكثر

ملاءمة للعصر، كما فعل دريدبرج بمسرحية الملك لير . وتارة أخرى تحاول أن تلقى ضوءا جديدا على النصوص القديمة، بقلب أحداثها رأسا على عقب ، مثلما فعل الكاتب التشيكى الأصل سليد ، الذى عرض أحداث هاملت من وجهة نظر شخصيتين ثانويتين فى المسرحية هما : روزينكر انتس وجيلد نشترن ، ووضع الشخصية الرئيسية هاملت فى خلفية الأحداث .

أما نحن ، فلم نحاول ـ حتى الآن إلا الأسلوب الأول . قدمنا المسرح التسجيلى . وقدمنا مسرح الحلقة وأحدثنا تغييرات فى شكل الخشبة، وذلك فى مسرحيات : «النار والزيتون» و «آجاممنون» و «ليلة مصرع جيفارا» على التوالى .

غير أننا كنا فى هذا كله مجرد ناقلين لتجارب غيرنا ، نتشجع على حسابهم ونخاف أن نقدم تجارب نابعة من عندنا . والدليل على هذا أننى قدمت من ثلاث سنوات لكل من سعد أردش وحمدى غيث فكرة تمثيل مسرحية : «أندروكليس والأسد» لبرنارد شو فى خيمة السيرك القومى ، فتحمس مدير السيرك عبد الفتاح شفشق، ولم تتألق الفكرة لدى سعد أو حمدى إذ ذاك ، وظلت بلا تنفيذ حتى الآن !

أما إعادة صظياغة المسرحيات القديمة، فلم نجربها قط مع أننا فى أشد الحاجة إليها الآن ـ من ناحيتى المبدأ والحاجة اليومية معا .

ومرة أخرى أذكر أننى عرضت هذا الأسلوب على كثير من مخرجينا فلم يتحمسوا له . اقترحت أن نقدم مسرحية : «قنابل» لمحمود تيمور فى صيغتها الدارجة ، بعد أن ندخل على خاتمتها إضافة محدودة .

ذلك أن المسرحية تعالج مشكلة أسرة من كبار الملاك، تهرب من غارات الحرب العالمية الثانية إلى الريف وهناك تحدث لأفرادها أحداث كوميدية مختلفة ، تنتهى بأن يجتاح القرية وباء الكوليرا، فيسجن أفراد الأسرة وراء النطاق الصحى الذى تضربه السلطات حول القرية .

وقد اقترحت يومها أن يضاف إلى النطاق الصحى، نطاق اجتماعى، نوحى بأنه وشيك القدوم، على إعتبار أن أحداث المسرحية تجرى على مسافة زمنية قصيرة من ثورة ١٩٥٢ ، ومن المنطقى أن نلقى بظل هذا الحدث الكبير على المسرحية، فيعمق معنى النطاق الصحى، ويصبح رمزا للنطاق السياسى والاقتصادى الذى ضربه مجتمع الثورة على النظام الاقطاعى، وبهذا نستطيع أن نقدم «قنابل» فى الستينيات ، وهى التى كتبت فى الاربعينيات .

وكما قلت آنفا ، لم يتحمس أحد لهذه الفكرة ، ولا لما تمثله من أسلوب فى معاملة التراث . ولو وجد من يتحمس لهذا كله آنذاك، لما ظللنا حتى اليوم نقرأ مسرحيات التراث : فرح أنطون مثلا، ومحمد تيمور ، وغيرهما ثم نقول فى براءة: إنها مسرحيات قديمة لا تصلح لأن تقدم اليوم .

الفنون والنـــاس

قبل أن ندخل الاشكال الفنية المختلفة إلى بلادنا، علينا أن نتبين حقيقة مهمة هى أن أرضنا الطيبة لا تمنح الغذاء والنماء لهذه الاشكال على قدم المساواة وبدون تمييز .

هناك فنون يجود زرعها فى بلادنا، وأخرى تنمو نموا متوسطا، وثالثة تعيش على الهامش ، ورابعة تموت ونحن نزرعها! ولنأخذ مثلا : فن الأوبرا .

ما أكثر ما حاولنا أن نمد له جذورا بيننا، وما أقل ماحققته هذه المحاولات جميعا من نجاح !

ليس السبب ـ كما يقال ـ قلة الأصوات المدربة، ولا قلة الرعاية، ولا قلة الاعتمادات. السبب الحقيقى أن فن الأوبرا مجاف لوجدان الشعب ولطريقته فى الغناء والاستمتاع بالغناء إن شعبنا يرى طريقة الأداء فى الأوبرا مصطنعة ، وغريبة وبعضنا يراها مضحكة . ومن العبث أن نحاول، بالزجر ، أو الإهانة أو الاتهام بالتخلف إقناع الشعب بقبول ما لايقبله ، إننا متخلفون فى هذا المجـــال . إنـــه يعنـــى ـ ببســـاطة ـ أننـــا مختلفون ،

مختلفون ـ أكرر ـ لا متخلفون .

وفي الفنون ـ كما في الطبيعة ـ يعتبر الاختلاف نعمة، لأنه مصدر تنوع وثراء، رفض شعبنا فن الأوبرا ولكنه لم يرفض الأوبريت ومعنى هذا أنه يحب الغناء بعض الوقت، والرقص بعض الوقت والحوار بعض الوقت، فهذا أقرب إلى مزاجه وإلى طبيعة الحياة من حوله ، من الغناء المتصل الذى تحويه الأوبرا .

وهذه حقيقة ينبغي أن توضع دائما في الاعتبار ، ولنأخذ مثلا ثانيا :

الرقص :

حقق الباليه فى بلادنا نجاحا لابأس به ، وأتت الجهود التى بذلت فى هذا المضمار ثماراً معقولة، ولكن هذه الثمار لاتثبت للمقارنة إذا قيست بالنجاح الأكبر وخصوصا الذى أحرزه الرقص الشعبى عندنا .

وليس فى هذا مايدعو للعجب .

فالرقص الشعبى ، رغم أنه يستخدم أصولا وقواعد من الخارج، يعبر عن وجدان الشـــعب وعاداته ومأثوراته تعبيرا واضحا .

أما الباليه فيعبر عن قيم عامة، أو أقل شيوعا بيننا، ومن هنا

كان نجاحه المحدود .

وهذه المقارنة ذاتها تقوم بين الموسيقى العالمية والموسيقى العربية، ومايحققه تقديم كل منهما من نجاح .

هناك السباق لحضور حفلات فرقة الموسيقى العربية من جهة. والإقبال المحدود على حفلات الأوركسترا السيمفونى من جهة أخرى، ينبغى أن تحفزنا هذه الظاهرة إلى مزيد من الاهتمام بالموسيقى العربية، تسجيلا ودراسة وتطويرا وأداء، بدلا من أن نسخط على تخلف عندنا مزعوم !

ماذا نستفيد من هذه كله ؟

علينا أن نستلخص منه دروسا هامة. أولها : أن التخطيط للفنون ينبغى أن يبدأ بمسح وفحص ماهو قائم فعلا. وثانيها : أن الطريق إلى العالمية يبدأ من حيث يتم التعبير عن الموضع المحلى . وثالثها : أنه كما لا يمكن للفن القومى أن ينمو بمعزل عن الفن العالمى ، كذلك لا يمكن للفن العالمى أن يكون بديلا عن الفن القومى .

تلك هى خلاصة تجربتنا فى الأدب ، حيث استطعنا أن نخلق أدبا قومى المحتوى عالمى الأسلوب .

فعلنا هذا بأن اقترضنا من الغير الاشكال الأدبية العصرية ثم

شحناها بالمضمون القومى على دفعات مضطردة التقدم ، حتى أصبحت فى نهاية المطاف ألوانا قومية فعلا .

وكان مما له مغزى خاص فى هذا السبيل أننا لم ننجح النجاح الواضح إلا فى الحقول الفنية التى لها أصول فى تراثنا مثل القصة والرواية .. أو تلك التى أثبت شعبنا أنه متشوق إليها.. راغب أشد الرغبة فى أن تقدم بيننا مثل العروض المسرحية بوجه عام.

حول شعار : المسرح للمسرحيين

فى رأيى أن الشعار الذى يرتفع بين الحين والحين، مناديا: «المسرح للمسرحيين» لم ينفع الحركة المسرحية فى الماضى، ولن ينفعها فى المستقبل .

إنه بناء صغير ضيق ، يقام فى مكان فسيح، ولا تلبث المقارنة بين ضيق البناء وعظم المكان أن تكشف قصور الشعار وخطره .

ليس المسرح ملكا لأحد . إنه بأوسع معانى العبارة ملكية عامة.

ومن يقرأ تاريخنا المسرحى، بانتباه يجد المسرح قد قام على أكتاف عديد من الناس ، بعضهم من غير أبناء المهنة، وإن أحبوا المسرح حبا جما وخدموه فأصبحوا بهذا من أهل المسرح . هناك ـ مثلا ـ عبد الرازق عنايت، المفتش بنظارة المعارف الذى أقام للقبانى فى نهاية القرن الماضى مسرحا انفق عليه من حر ماله، فلما احترق المسرح عن آخره وضاعت معه ثروة كبيرة لم تقعد الكارثة بالرجل عن مواصلة خدمته فاستأجر مسرحا آخر ، وجهزه أحسن تجهيز، وكون مع سلامة حجازى فرقة فنية عملت على أول مسرح أهلى عصرى فى بلادنا وفيه تألق نجم الشيخ سلامة وذاع صيته .

بمقياس «المسرح للمسرحيين» ينبغي أن نطرد عبد الرازق عنايت من كل حديث عن المسرح فلم يكن الرجل مؤلفا ولا مخرجا، ولا ممثلا، ولا حتى ناقدا ، وإن كانت خدماته للمسرح تعدل خدمات بعض هؤلاء .

ولكننا لا نفعل هذا، وإنما نحيي ذكرى الرجل ونجلها فهو، قد أثبت أن حبه للمسرح حب خالص يرتفع عن الرغبة الشخصية والمصلحة.

بفضل المثل الذى ضربه عبد الرازق عنايت وغيره من محبى المسرح، قام بيننا شيء ثمين تفتقده الحركة المسرحية الآن أشد افتقاد . قامت «الرهبنة المسرحية» .

نشأ ذلك الشعور القيم بأن على الفنان أن ينذر نفسه وحياته كلها لخدمة الفن المســـرحي ، لا يقعـــده عن هـــذا سوء تقدير ولا يدير رأسه نجاح .

لنأخذ مثلا آخر من الغرب في أواسط الخمسينيات ، قامت فى بريطانيا حركة مسرحية مهمة ما لبثت أن جددت شباب المسرح البريطاني وأعادت إليه حيوية كان يفتقدها ، تلك هى حركة ، الشبان الغاضبين ، التى تزعمها جون اوزبورن .

وعلى كثرة ما كتب عن اوزبورن وزملائه، لم يكتب ما يكفى عن الدور الذى لعبه الناقد المسرحى كينيث تاينان فى تمهيد الأرض لنجاح الحركة الجديدة .

لقد احتضن تاينان حركة الغاضبين كما يحتضن العاشق حبيبا طال غيابه .

وكرس الكاتب قلمه وعلمه وقدرته وذكاءه للدعوة للمسرح الجديد وللدفاع عنه فى وجه الخصوم ، حتى لقد عاب عليه البعض هذا الحماس كله، فقالوا: يكفيك ما نثرت فى طريق الجدب من زهور !

وليس تاينان ممثلا، ولا مخرجا، ولا مؤلفا، وإنما هو مجرد ناقد .

فإذا رحنا نقيس الخدمات التى أداها للمسرح البريطانى المعاصر، فأين نضعه، والمسكين ليس من أهل المهنة؟

نضعه ـ بالطبع ـ كما وضعه قومه فعلا : بين فنانى المسرح المرموقين ـ ذلك إذا كان المسرح الحق قبلتنا، وأردنا أن يرتفع هذا الفن الجميل عن حدود المهنة الضيقة .

لقد جربنا فى الماضى أن نولى أمور المسـرح أهل المهنة وحدهم . فلم تكن التجربة سارة ولا مشجعة .

ومعنى هذا أن المسرح، يحتاج فوق جهود أهل المهنة ـ إلى جهود عديد من الناس . يحتاج الدارس والباحث والهاوى والصديق والمؤرخ ، كما يحتاج المخرج والممثل والمؤلف .

وبعض من مزايا المسرح ، وسر من أسرار قوته وضعفه معا، أنه فن الناس جميعا. وأنه لا يمكن أن يقوم إلا بجهد ومباركة من الناس جميعا .

كأنما كان ينقص المسرح أخطار غير الأخطار الفادحة التى تأخذ الآن بخناقه. كأنما كان محتاجا إلى هم جديد يصنعه نفر من أبناء الحرفة المسرحية يرددون فى إصرار : «المسرح للمسرحيين» .

قول يبدو وكأنه حق وصدق، فأى بأس فى أن يعلن المشتغلون بالحرفة المسرحية أنهم ـ وحدهم ـ أهل لأن يتصدوا لها ؟

لا بأس على الاطلاق ، إذا صح أن المسرح مهنة وحرفة لاغير، ولكن : هل هذا صحيح؟ هل المسرح هو نقابة المهن التمثيلية وحسب؟ هنا يبدو الخطر الكبير الذى يوقد هذا النفر من أهل المسرح تارة ، وفى وهمهم أنهم يؤدون خدمة كبرى ترمى إلى استبعاد «الدخلاء» !

يرفع هـــذا الشـــعار فى الوقت الراهن، المخــرج التونسى « المنصف سويسى » يرفعه فى إلحاح وعدم تبصـــر ، ويطبقه على التجمعات المســرحية التى يدعو إليهــا فى قرطاج ، وقد وجد شـــعاره هذا صدى فى تجمعات أخـــرى فى بغـــداد وعمان ودمشق .

فهذه التجمعات تكرس فكرة أن المسرح هو مخرج وممثل، وربما ـ فى بعض الأحيان ـ مؤلف أيضا ! ولكنه ـ ابدا ـ ليس الناقد المسرحى وهو بالقطع ـ ليس ذلك الكائن الغريب الذى يبدو أن السويسى وأمثاله، لايرون له وجودا، ولا رسالة ولا فائدة فى حقل المسرح وهو : المفكر المسرحى : المنظر المسرحى : المؤرخ المسرحى وكل من يقلب الرأى فى النشاط المسرحى دون أن يتشرف بالانتساب إلى نقابة المهن المسرحية !

ومن الأنصاف للسويسى أن نقول : إنه لم يبتكر هذا الشعار وإنما وجده جاهزا فى مخازن الحركة المسرحية فالتقطه، وهو شعار يرتفع بين الحين والحين . فى حالتى نهوض المسرح وانحطاطه معا .

فى الستينيات ، كان المخرج المصرى عبد الرحيم الزرقانى يردد الشعار ذاته ، و بحسن نية، ورغبة طيبة فى انقاذ المسرح من «الطفيليين» الذين تقدم ذكرهم، وكان يردده أيضا نعمان عاشور، الذى كان يضيق كثيرا بالنقاد المسرحيين، ويزداد ضيقه حين يتصدى للحديث عن أهل الفكر، والنظرية فى المسرح فقد كان ـ رحمه الله ـ لايرى فى المسرح إلا المؤلف المسرحى .

غير أن النهضة المسرحية العارمة التى كان يتدفق نورها فى الستينيات مالبثت أن طغت على الأصوات التى كانت تسعى إلى

إصابة النهضة المسرحية بقصر النظر . قام كُتَّاب مسرحيون مفكرون مثل ألفريد فرج ويوسف أدريس ومحمود دياب فى مصر، ويوسف العانى في العراق ، وسعد الله ونوس فى سوريا، وعز الدين المدنى فى تونس، والطيب الصديقى فى المغرب قاموا يبذلون للمسرح فنهم وفكرهم معا .

ودخل حقل المسرح نقاد على قدر كبير من الثقافة والمعرفة والاحاطة بشئون المسرح فى أبعاده التاريخية والسياسية والاجتماعية والفنية ، من أمثال : محمد مندور ولويس عوض ومحمود أمين العالم في مصر ، وسليمان قطاية وعادل أبو شنب فى سوريا .

ثم خطت النهضة المسرحية خطوة ثورية أخرى حين تغير مفهوم الاشراف على الحركة المسرحية من مجرد «إدارة» هذه الحركة إلى «قياداتها» قيادة واعية على أيدى أناس جمعوا الخبرة الثقافية والفنية إلى جوار البصيرة الإدارية ، حدث هذا فى مؤسسة فنون المسرح والموسيقى والفنون الشعبية التى كان لى شرف قيادتها مع مجموعة من خيرة العقول منذ أواخر الخمسينيات إلى أوائل الستينيات .

إذ ذاك أخذ يقر فى وعى المشاركين فى الحركة المسرحية من فنانين وفنيين وكُتَّاب ونقاد وجمهور أن المسرح أكبر بكثير من أى

من هذه الطوائف وأنه مؤسسة عظمى لايستطيع أحد منهم أن ينفرد بقيادتها أو توجيهها دون أن تضار الحركة المسرحية ككل .

ولننظر إلى تاريخ المسرح فى مصر ـ التاريخ القريب ـ قاد خليل مطران الفرقة القومية للمسرح فى أواسط الثلاثينيات، وتصدى يوسف وهبى لإدارة الفرقة المسرحية الحديثة فى أوائل الخمسينيات . الأول شاعر متفتح ، له توجهات مسرحية والثانى حرفى عن أهل المهنة ـ حرفى صرف ، فماذا كانت النتيجة ؟ قدمت الفرقة القومية فى عهد خليل مطران بعضا من روائع الأدب المسرحى العالمى ورسخت أسسا وركائز للتعامل مع الفن والفنانين المسرحيين ومثلت بداية طيبة لجهاد الدولة فى دعم المسرح الجاد ، بينما اتسمت إدارة يوسف وهبى للفرق المسرحية التى عهد إليه بها بالعيوب المعروفة لنظام الممثل المدير : تفضيل نظرته الشخصية للمسرح على غيرها من النظرات مضافا إلى هذا ماعهد عن يوسف وهبى من فرض مسرحياته على زملائه وعلى الجمهور ، مهما كانت النتائج .

ولنلق نظرة على ماحدث فى المجال ذاته فى أماكن أخرى من العالم فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر . قاد الكاتب هنريك إبسن مسرح بلاده من وضع الفن المغمور، إلى وضع الفن المسرحى القائد، وارتفع بهذا الفن حتى أصبح رأس الحركة

المسرحية المعاصرة فى العالم كله، ولم يكن إبسن مخرجا ولا ممثلا بل ولا حتى مجرد كاتب مسرحى ، بل كان فى المحل الأول والأخير مفكرا فى حقل المسرح .

وحين انتقل فكر إبسن إلى الجزر البريطانية ذات التاريخ المسرحى الطويل، كان الخواء المسرحى ينخر خشباتها والسبات الفنى العميق يشل حركة فنانيها فما لبث برنارد شو أن نفخ فى البوق مستخدما فن إبسن وفنه هو لبعث المسرح البريطانى من الرقاد، ومرة أخرى لم يكن برنارد شو كاتبا مسرحيا وحسب ولا اشتراكيا فقط، ولا مجرد، ناقد مسرحى وموسيقى بل كان مفكرا قبل وبعد هذه الصفات جميعا .

وبين أهل المسرح المعاصر الآن، فنانون مفكرون مرموقون: بيتربروك، المخرج المفكر، وصاحب الحركات التأصيلية، والنظرة الشاملة لفنون العالم المسرحية وليس الغربى وحسب . وايريك بنقلى المخرج الناقد المسرح الغربى المفكر صاحب النظريات المسرحية الجريئة الذى ساند المسرح الحى بالخبرة والمعرفة معا .

وبريتولت بريشت الكاتب المسرحى التجريبى المفكر، الذى تولى الإخراج والتمثيل والتنظير للمسرح دون أن يرفع شعار المسرح للمسرحيين ودون أن يهتف بسقوط كل من ليس مخرجا أو ممثلا .

والغريب أنه إبان ازدهار المسرح العربى، لم يجد فنانو المسرح

الاصلاء غرابة ولا غضاضة فى أن يفيدوا من بحوث مفكرى المسرح.

وهذا هو الطيب الصديقى يعترف - بلا حرج - أنه أفاد من الفصل الذى جاء فى كتابى : «فنون الكوميديا» عن الإمكانات الدرامية للمقامات ، فكتب - بوحى منه - عرضه المسرحى اللامع : «مقامات بديع الزمان الهمذاني» - اعترف الصديقى بهذا كتابة ، حين أهداني النص المطبوع لعمله المسرحى الشائق الآخر ، «ديوان سيدى عبد الرحمن المجذوب» .

أما فى حال الانحسار الحالى للمسرح فان الحرفيين يتكتلون - ليس لدفع الخطر عن المسرح، بالتوسع فى تلمس المشاركة من كل من يحمل فكرا وفنا وخبرة وعقلا بصيرا ، بل يتقوقعون داخل نقابة مسرحية تحمل شعار : المسرح للمسرحيين !

ولو كان بين هؤلاء الواعين القصيرى النظر من يحمل إلى جوار فنه فكرا ونظرا واسعين إلى الحياة، لو كان بينهم بيسكاتور آخر، أو مييرهولد أو لوركا أو مارون النقاش أو القبانى أو زكى طليمات لقلنا لا بأس ! فنانون ذوو فكر وصنعة يريدون تقصير خطوطهم ، مطمئنين إلى أن النظرة عريضة والابعاد كلها موجودة.

ولكنهم - مع كل الأسف - ليسوا أحدا من هؤلاء الفنانين

المفكرين المرموقين، بل همهم الأول، إنشاء شركة مسرحية محدودة الأسهم، يتبادلون فيها منافع لهم ، ويطل الواحد منهم فى مرايا البهو منها وصور القاعة والكواليس والخشبة فلا يرى إلا نفسه فقط ـ تملأ البؤرة وتنعكس ظلالها على باقى المساحة حتى تشغلها ، وتؤطرها معا .

ألم يأت هؤلاء نبأ باحثين عظام فى المسرح، قدموا له أجل الخدمات عبر كتبهم العميقة العديدة ألا يعرفون الباحث المسرحى الراسخ كالطود : الأرديس نيكول صاحب الكتب الكثيرة عن المسرح نظرية وممارسة، وعلى رأسها جميعا موسوعته الضخمة «المسرح العالمى» !؟ ألم يسمعوا عن مؤلفى سلسلة الكتب المسرحية العظيمة التى ترجمها فى إناة وأفكار ذات المرحوم درينى خشبة وأهمها: كتاب شيلدون تشينى : «المسرح : ثلاثة آلاف عام من الدراما والتمثيل وصنعة المسرح »؟

ماذا كان يقدم هؤلاء الباحثون الكبار سوى الخدمة العميقة للمسرح فنا وممارسة ؟ وماذا فعل درينى خشبة بحياته إذ كان يترجم أمهات الكتب فى المسرح ؟ هل كان يلهو أو يبدد أيام عمره أو يتطفل على المسرح والمسرحيين ؟

آن الأوان كى أقول: إن حركة الازدهار فى المسرح ما كانت لتبلغ مابلغت من شأن لو أن المفكرين على تنوعهم لم يرفدوها

بالفكر والفكرة والتوجيه . قبلهم كانت المسرحيات تختار فى الجلسات الخاصة ، فأصبح الاختيار مبنيا على الرأى الجماعى المدروس فى لجان القراءة .

وكان رجال المسرح يفدون إلينا من بعثاتهم ـ فى الغرب أساسا ـ وعلى رءوس الكثيرين منهم قبعات غير منظورة . تعلموا فى مسارح الغرب الكثير وعادوا وهم لا يعرفون تراث أمتهم العربية فى المسرح . فإن عرفوه نظروا إليه فى استعلاء وتجاهل .

فلما جرفتهم إليها مياه المسرح الواقفة، صحح بعضهم هذه النظرة الخاطئة ، وأخذوا يتعلمون ثم يفيدون من تراثنا فى خلق حركة مسرحية صاحية .

فيجب على فنانى المسرح أن يتعلموا شيئا من التواضع . فليس معنى أن أضواء الخشبة وعدسات التليفزيون تضعهم فى أعين الناس وفى قلوبهم ، أنهم وحدهم أصحاب الفضل فى النجاح، سواء على الصعيد العام ، أو حتى فى مجال نجاحهم الشخصى .

عليهم أن يذكروا ، ونذكر معهم دأب رجال يخدمون المسرح بالدراسة المتأنية والمتابعة الصبور من أمثال : إبراهيم حمادة ، وفؤاد دوارة، ورمسيس عوض ، وغيرهم ، اخرج إبراهيم حمادة

كتابه الهام : «خيال الظل» وتمثيليات «ابن دانيال» واتبعه بقاموس المصطلحات الدرامية وعدد كبير من المقالات : والبحوث حول المسرح في وطننا العربى وفى العالم ، وقدم فؤاد دوارة بحوثا كثيرة فى المسرح ، أهمها كتبه عن مسرح توفيق الحكيم، إضافة إلى متابعته الدائبة الواعية لحركة المسرح فى مصر وباقى أجزاء الوطن العربى .

أما الدكتور رمسيس عوض فقد قدم عمله الفدائى الكبير : «موسوعة المسرح المصرى الببلوجرافية :« ١٩٠٠ ـ ١٩٣٠ » وقدم معها زادا ثمينا لكل من يتصدى للبحث والتفسير والتنوير فى حقل المسرح، إذ أثبت فيها اسماء المسرحيات التى كتبت أو قدمت فى مصر طيلة الأعوام الثلاثين التى تعرض لها الموسوعة، إنه جهد كبير، وعائد مادى قليل، أقل منه هو الاحتفاء بالعمل على المستوى النقدى والبحثى معا !

إن حركة الجزر التى يعانى منها مسرحنا العربى الآن قد أخذت تصيب فنانى المسرح على اختلافهم بما يشبه العشى، وقد أدى التقوقع الذى يدعو إليه أصحاب صيحة : «المسرح للمسرحيين» إلى أن ينزلق إلى نفس المهوى كُتاب مسرحيون كبار نقدر أعلى تقدير جهدهم فى تأصيل الفكر فى العمل المسرحى .

فهذا هو الكاتب المسرحى الواسع التجربة، العميق النظرة، الذى جمع بين كتابة المسرحيات وكتب الفكر المسرحى ـ هذا «ألفريد فرج» مؤلف الكتاب الصغير اللماح: «دليل المتفرج الذكى» يردد فى إيمان أن أزمة المسرح الآن تكمن فى سوء التنظيم الإدارى ، وأن التنظيم الجيد كفيل بانتشال المسرح من وهدته. وإنه على عاتق الفنان الفرد ـ وفى إمكانه ـ أن يقوم بدور فعال فى هذا المجال .

يقول ألفريد هذا ، متجاهلا الدور القمعى الذى تمارسه الأنظمة العربية ضد فنانىْ المسرح بالذات ، والتيارات السامة التى تسربها أجهزة الإعلام ـ التليفزيون خاصة ـ ضد المسرح الجاد، والتغير الواضح الذى تبديه للمسرح الفارغ العقل الذى يدغدغ البطون ويطمس العقول .

وفى مجالسه الخاصة وفى بعض الندوات يقول ألفريد فرج: إننا ـ أى رجال المسرح على تنوع وظائفهم ـ قد كنا فى الستينيات متزمتين، مشيرا بهذا ـ ربما ـ إلى الموقف الذى وقفناه ضد الضحك القارغ العقل الذى كانت فرق المسرح التجارى وبعض فرق التليفزيون تقدمه إلى الناس وتدعو إليه وتكرسه من كل سبيل.. وقد اعترفت من قبل فى بعض كتاباتى أن حرصنا الشديد

على تأصيل الكوميديا المفكرة الناقدة ، قد جعلنا لانلتفت الالتفات اللازم إلى أهمية استخدام أساليب الكوميديا الشعبية ودقائق الصنعة فيها للوصول بالفكر المسرحى إلى أعداد أكبر من الناس.

وقد دعانى هذا إلى إعمال النظر فى الكوميديا الشعبية، ومسرح الشـعب ككل، ومن ثم جـاءت كتبى الثلاثة فى هذا المجال : «ا لكوميديا المرتجلة » و«فنون الكوميديا» و« مسرح الدم والدموع ».

غير أن هذا الاعتراف ليس معناه أن مايقدمه المسرح التجارى بأسلوب الكوميديا الشعبية هو فن يستأهل الحفاوة الشديدة أو انه فن باق، فقد اثبتت الخمس عشرة سنة الماضية أو نحوها أن فنانى الكوميديا الذين استندوا إلى الضحك الفارغ وحده مالبث أن ابتلعهم النسيان. ولم ينج منهم إلا من تخطى مرحلة افتعال الضحك إلى إستخدام الضحك فى إيصال فكرة أو موقف إنسانى معا، يشهد على هذا مسرحيات مثل : «شاهد ماشفش حاجة» التى تمثل خير تمثيل ما كان لسياسة التمسك بالكوميديا الإنسانية من أثر على مسرح القطاع الخاص، الذى غير جلده أكثر من مرة ليتفادى الإنهيار التام فى مجال مسرحيات إصدار الأصوات الضاحكة على الخشبة لابتزاز صدى ضاحك لها من القائمة .

ثم يقول ألفريد فرج قولا آخر يستدعى التوقف . يقول : إن مسرحا مضيئا خير من آخر مظلم وأنه فى أوقات الأزمات ينبغي ألا نتردد فى التعامل مع فرق القطاع الخاص لضمان أن تستمر عجلة المسرح فى الدوران .

وهو قول ينبغى أن نأخذه باحتراس شديد، فمن الحق أن المسرح المضىء خير من المسرح المظلم ـ شريطة أن يكون هذا الموقف مجرد مرحلة مؤقتة ننتقل بعدها من إضاءة الخشبة لمجرد الحركة إلى إضاءة الخشبة كى تضىء روح الإنسان وعقله معا، فليست الحركة فى المسرح هدفا فى حد ذاته ولاينبغى أن تكون .

كان الحوار يدور بينى وبين الفريد ، فجاء فيه ماتقدم من آراء إذ ذاك قلت له : إننى أؤمن بأنه ليس فى المسرح شىء مقدس سوى الفن المسرحى، وأنه سيان عندى أن يوجد هذا الفن تحت راية مسرح الدولة أو فى القطاع الخاص ، شريطة أن يكون موجودا بالفعل فى المسرح التجارى وليس سرابا يجرى وراءه الكاتب الجاد ، بعد أن أعيته الوسائل كى يقدم فنه من خلال منصات القطاع العام .

عبد المنعم مدبولى

قضيت السنوات الثلاثة الماضية أدرس الكوميديا الشعبية فى مصر والعالم . قرأت من جديد أعمال أرستوفان وبلوتس وكوميديا العصور الوسطى . نظرت فى تراث الكوميديا دى لارتى ، واشعاعاتها المختلفة فى كوميديا موليير وشكسبير. بحثت عن امتدادها المباشر والجانبى فى فنون الكوميديا الشعبية المصرية .

ودرست ما وقع لى من نصوص خيال الظل . وما استطعت جمعه من نصوص مسرح الأراجوز ، وفحصت كوميديا الريحانى والكسار من حيث انتماؤهما فى الكوميديا الشعبية .

وعدت من هذه الرحلة الطويلة لأنظر فيما تقدمه لنا الكوميديا الشعبية المصرية اليوم ، عدت لأبحث هذه الكوميديا بعيون جديدة، لا هى مستعلية ، ولا رافضة . عدت وقد زدت معرفة بفنون الإضحاك . وتبينت كم هى صعبة وعظيمة معاً !

وبهذه النظرة الجديدة أنظر اليوم إلى فن الممثل الكوميدى المرموق : عبد المنعم مدبولى ، وخاصة فى مسرحيته الأخيرة : «هاللو شلبى» التى قدم فيها واحداً من أحسن أدواره، دور فنان المسرح الفقير الأستاذ عنبر .

كان عبد المنعم مدبولى عماد المسرحية الأساسى، وكان فنه الممتاز هو الإغراء الأقوى الذى حملنى على «الصمود» لمسرحية حفلت بكثير من السخافات .. سخافات لا هى مضحكة ولا هى ضرورية ولكن : هكذا يظن بعض المشرفين على القطاع الخاص فى المسرح أنهم يجتذبون النظارة، بجنس أصبح لطول استخدامه طريق مسدود ليس وراءه جديــد .. وحركــات تشليت وترقيص لا داعى لها بالمرة ولا هى مسلية .

وفى وسط هذا التبذل وقف عبد المنعم مدبولى بفنه الراسخ المدروس . وقف بارزا ، متمايزا !

وحين تذكر الكوميديا الشعبية .. فعبد المنعم مدبولى هو أكثر ممثلينا أصالة، وأعمقهم صلة بهذا الفن العظيم، وقد ساعد على إبراز هذه الحقيقة دور الأستاذ عنبر ، فهو دور تقليدى فى الكوميديا الشعبية، دور الفنان المهرج المطحون، الجوعان دائما، الذى تنحصر أبرز مطالبه فى أن يحصل على الأكلة التالية، وأن يضمن لنفسه الفرصة لتقديم فنه للناس، ليس فى الدنيا مايسعده أكثر من هذا ، أن يأكل وأن يقدم فنه .

ولكن عنبر لا يضمن هذا أبدا . وإنما هو يقضى المسرحية بطولها باحثا عن الأكلة ، وعن الممول الذى يتيح له أن يقدم مسرحية هو واثق من نجاحها . وليس أبرز من مسرحية «هاللو

شلبى» دليلا على جناية القطاع الخاص على الأعمال المسرحية فإن موضوعها فى أساسه إنسانى ذو مغزى، إنه يحكى صعوبة قيام الفن أصلا دون حماية ورعاية أمن قوى أكبر من الأفراد، قوى لا تخضع للمزاج الشخصى ، لا تغريها الجلسات الخاصة ومافيها من نساء وشراب ، ولا تستند إلى النوايا الطيبة وحدها، وإنما تبسط الحماية على الفن والفنانين، كحق لهم، لابد أن ينالوه .

ويكاد هذا المغزى أن يضيع لولا عبد المنعم مدبولى حمل المسرحية على كتفيه، وساعد على وصل موضوعها الإنسانى بتقاليد الكوميديا الشعبية .

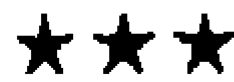
عبد المنعم هو المهرج التقليدى الذى عرفته الكوميديا الشعبية ، ذكاء فطرى ، وحيلة لاتنفد، وقدرة على التغابى تصيب خصومه بالانهيار، وفرح بالحياة لايخبو، وميل للاندماج فى أية لعبة طارئة بشوق حقيقى .. مع إظهار الاستمتاع باللعبة أثناء تقديمها . من هنا ولع المهرج الشعبى باللعب الدائم : أى بالتنكر وتقمص الشخصيات المختلفة .

وعبد المنعم يتقمص فى المسرحية شخصية لورد إنجليزى يأتى إلى مصر سائحا، وبكلمات بسيطة، وحركات معبرة ، وحيل معروفة ومستخدمة فى فنون الإضحاك يحيل عبد المنعم مدبولى

شـخصية السـائح الإنجليزى إلى مصـــدر غنى من مصادر الفكاهة .. والغريب أنه يستخدم ألفاظا عادية، وحيلا تقليدية لو استخدمها غيره لبدت مستهلكة مسطحة .

ولكن عبد المنعم يتقمص الكلمات أيضا كما يتقمص الأدوار، وينفخ فيها من روحه .

مثل هذا الفنان حرام أن يضيع وقته وفنه فى مسرحيات هابطة، هناك أدوار عظيمة تنتظره، من أول اليونان حتى الآن، لقد أسندنا له من سنوات دورا فى مسرحية أرستوفان: «الضفادع» فأداه بامتياز . وله عند بلوتس دور فى مسرحية : «وعاء الذهب» أنا واثق أنه سيمتاز فيه أيضا لو أداه، وهناك دور عبد الستار أفندى فى مسرحية محمد تيمور الذى تحمل الاسم نفسه، وأدوار أخرى كثيرة سنجدها لو بحثنا عنها، المهم أن نعين عبد المنعم مدبولى على أن يظل دائما فى المستوى الكوميدى البارز الذى كشف عنه فى دور الأستاذ عنبر.



ولا يفوتنى ـ بعد هذا ـ أن أنوه بقدرة الممثل سعيد صالح على أداء دور المؤلف الإقليمى الذى قدم ليعرض مسرحيته الأولى على قلب ووجدان عاصمة تعج بالخير والشر معا .

لقد رأيت فيه ممثلا هزليا واضح الموهبة قادرا على شد الناس وربطهم بفنه .

حساب عام

عاتبني الصديق نعمان عاشور لما كتبته عن الفنان عبد المنعم مدبولي في عدد سابق من «روز اليوسف» قال : إنني قد مدحت المدبولية بهذا المقال .

وقد رجعت إلى ماكتبت فعلا .. فوجدتني أبرزت قدرات الفنان عبد المنعم مدبولي، وأسفت لأنه ظهر في مسرحية مليئة بالهذر والسخافات . وقلت :إن عيوب المسرحية ـ كما شاهدها الناس على المسرح ـ لم تمنع فن عبدالمنعم مدبولي من الظهور ثم طلبت بأن تتاح الفرصة أمام مدبولي للظهور في مسرحيات أرقى وأكثر إنسانية .

وليس في هذا كله إعلاء للمدبولية .. كما يذهب الصديق نعمان، وإنما فيه إعزاز وتقدير للفنان عبد المنعم مدبولي وهو فعلا أستاذ في مجال الإضحاك القائم على تقاليد وأساليب راسخة . أما المدبولية ، فهذه قصة أخرى !

والذي أفهمه من هذا الاصطلاح هو : اتجاه الفنان ـ أي فنان ـ إلى اساءة استخدام مواهبه في سبيل المال . أو في سبيل مجرد

الظهور أمام جمهور حاشد الليلة بعد الليلة . وهذا خطأ تورط فيه الفنان مدبولى فعلا ، وقرارا .

ولكن هل تورط فيه هو وحده؟ وهل من العدل أن نحاسبه هو وحده ونترك الآخرين؟ لا أعنى بالآخرين الأفراد فقط، وإنما أضيف اليهم الأجهزة المشرفة على الإعلام والثقافة فهى أيضا مسئولة، بل إن مسئوليتها مضاعفة، فهى أولا لم تحمِ الفنان من تنكب سبيل الفن الإنسانى المشرق . وهى ثانيا - وفى أحيان كثيرة - قد أغرت الفنان إغراء بأن يسير فى طريق الرواج السريع العابر، ويقدم أقل ماعنده وليس أعمق مافيه، ومن حق الفنان علينا أن نبصره بأخطائه ونحميه منها فهل فعلت الأجهزة المسئولة هذا؟

لو شئنا أن نكون عادلين لوجب أن نسائل الجماعة قبل الافراد.

من أجل هذا لم أقف طويلا عند أخطاء مدبولى، وإنما طالبت بتوفير الفرص المناسبة أمامه كى يقدم أحسن ماعنده، وعنده من هذا الحسن الشىء الكثير .

وأنهى النقاش مسرعا عند هذا الحد ، لأن هذا كله ليس بيت القصيد، وإنما المهم حقا هو أننا نجد أنفسنا جميعا فى موقف بالغ الصعوبة ، فمن جهة هناك قطاع خاص فى المسرح تخصص فى تقديم مسرحيات الضحك ، واتقن صناعة الضحك اتقانا واضحا، واتصل مايقدمه الآن من أعمال بتقاليد الكوميديا الشعبية

المصرية بعدة صلات ومن ثم تحقق له نجاح جماهيرى كبير، أخفى الهزال الفنى والفكرى الذى تعانى منه هذه الأعمال .

ومن جهة أخرى هناك كتّاب للكوميديا، لاتنقصهم الثقافـــة، ولا الالتزام ولا القدرة على صنع المسرحيات، ولكن الضحك فى مسرحياتهم قليل، وهو قليل لأنهم يعتمدون على مواردهم الذاتية وحسب فى صنع الضحك ، ويحرمون أنفسهم من تراث كبير فى هذا الميدان ، قادر على خدمتهم خدمة كبرى لو هم فطنوا إلى أهميته، أى أنهم يفعلون ـ تماما ـ عكس مايفعله خصومهم فى القطاع الخاص .

وقد نبهت مرارا إلى أن المعركة الضارية التى تقوم الآن فى حقل الكوميديا لا يمكن أن يكسبها المثقفون ، مادموا مصرين على أن يكونوا سادة أولا، ثم فنانين بعد ذلك ، إن الضحك ليس أفكارا وموضوعات وحسب ولكنه أيضا صنعة كأية صنعة أخرى . كالطب والتجارة ودبغ الجلود ! وله هو الآخر أسرار، وحرفيات لابد من الإلمام بها قبل ممارسة المهنة .

الممثل الكوميدى العالمى بوب هوب ـ مثلا ـ له فى لوس أنجيلوس مكتبة كاملة، يحتفظ فيها ببضعة ملايين من النكت لتكون دائما جاهزة لاستعماله .

وهو يستأجر عدة كتُاب يتولون إمداده بالمواقف والمناسبات والفكاهات التي تصلح لأعماله الكوميدية .

من أجل هذا اتصل مجراه الفنى سنوات طويلة، ولايزال باقيا حتى الآن .

هذه الطريقة الاحترافية الواضحة أدعو كُتاب الكوميديا المثقفين عندنا إلى التزامها إلى جوار اهتمامهم بالموضوع والفكر، ان الموضوع والفكر وحدهما لايصنعان المسرح. والمسرحية ليست مجرد جلدة كتاب نضع بين دفتيها ما نشاء من أفكار وآراء غير مجسدة، ثم نكتب على الجلدة هذه مسرحية !

المسرحية حياة وصراع وتكنيك وحيل ومهارة وخفة يد !

وقد فهم العظيم ديكنز تكنيك الضحك الشعبى، فأبدع أعماله الفنية بالميلودراما والهزل والضحك العالى . والابتسام العقلى والمفاجآت والتشويق وكل ماوقع له من صلاح .

وكانت النتيجة أن انتصرت آراؤه وأفكاره انتصاراً ساحقاً، هز هيكل الظلم الاجتماعى فى بلاده، ولايزال يهز الظلم فى كل مكان يعرف أعمال الكاتب الكبير .

وهذا درس عميق لنا جميعا ليس فى وسع أحد منا أن يتجاهله .

كشكش بك وتابعه زعرب

حينما كتب ألفريد فرج مسرحية : «على جناح التبريزى وتابعه قفة» ، كان فى ذهنه مسرحية بريشت: « السيد بونتيللا وتابعه ماتى» ، كمثل تطبيقى من أمثلة استخدام الثنائى الفكاهى وسيلة لصنع الكوميديا .

كان بريشت فى ذهنه، ولم يكن توفيق الحكيم !

وبالطبع لم يكن الريحانى فى خياله !

ومع ذلك فقد كتب توفيق الحكيم أكثر من مسرحية تدور حول صيغة الثنائى الفكاهى كتب : «رصاصة فى القلب» حيث العلاقة بين السيد محسن وتابعه البواب عبد الله مستخدمه بنجاح كوسيلة من وسائل الإضحاك ، وكتب : «الأيدى الناعمة» حيث الأمير فريد والدكتور حمودة يتحركان فى نطاق المتبوع والتابع، ويثيران الضحك مابين ناعم وغليظ .

أما الريحانى فقد أخرج لنا أشهر ثنائى فكاهى فى تاريخ الكوميديا المصرية وهو : «كشكش بك وتابعه زعرب » .

وحين عرضت على ألفريد فرج من شهور أن يكتب مسرحية

معاصرة يستخدم فيها الثنائى الفكاهى، بدت له الفكرة وجيهة. فتحمس لها . ولكنها بدت له جديدة أيضا. كأنما هو يسمع عن «كشكش بك وتابعه زعرب» للمرة الأولى . وهذا ـ طبعا ـ غير صحيح .

هذه الجدة الظاهرية للفكرة تشير إلى نقص بعينه لدى كُتّاب الكوميديا المثقفين عندنا ألا وهو : قلة معرفتهم بتراث المسرح المصرى .. ولا أقصد بالمعرفة مجرد العلم الظاهرى وإنما أعنى التمرس والانطباع والانفعال .

ولو كان هذا كله موجودا عند ألفريد وغيره من كتُّاب الكوميديا لانطلقوا من فورهم إلى استخدام التراث الكوميدى الكثير الذى تخلص الينا عبر مئات السنين . منذ أن كتب ابن دانيال باباته المشهورة . فأصبحت أول نصوص مصرية تصل إلينا ولا تضيع . وقد اخترت أن أتحدث عن ألفريد فرج لأنه كان أول من تنبه من كُتّاب المسرح الشبان إلى أهمية التراث فى صنع الكوميديا الإنسانية المعاصرة . فأتحفنا فى الخمسينيات ب «حلاق بغداد» وفى الستينيات بمسرحية : «على جناح التبريزى» .. مستخدما ألف ليلة فى المسرحيتين .

ولو مد ألفريد فرج نشاطه إلى تراثنا القريب لاستطاع أن يجعل من ثنائى : «كشكش بك وتابعه زعرب» شيئا قريبا من دون

كيشوت وتابعه سانكوا بانزا . واذ ذاك كم يستطيع سمير غانم وجورج سيدهم أن يبدعا فى دور سانكو بانزا .

إن ثنائى نجيب الريحانى يحوى ـ فى أساسه ـ مادة صالحة للتطوير فى هذا المجال فالعمدة المهذار يبحث عن الجمال ممثلا فى متع الأكل والشرب ومعاشرة الحسان ويرتفع لحظات لهذا المستوى الراقى بالنسبة له ثم يهبط فى كل مرة إلى الواقع الكالح الذى يمثل حقيقة موقفه وقدراته . وفى إمكان أى كاتب قدير أن يرتفع بالعمدة من المستوى الحسى الصرف إلى مستوى أكثر رقيا فيضيف إلى الحس متع الروح أيضا . دون أن يضحى بالفكاهة والمفارقة .

على مثل هذا الدرب الخلاق ـ وإنما فى حقل التراجيديا ـ سار شكسبير حينما اختار رجل الحرب الخسيس «مكبث» فجعل منه جنديا نبيل الخلق فى أساسه طموحا يريد العرش ويأنف من سفك الدماء .. حتى يجد ـ آخر الأمر ـ أن لا مفر له من خوض بحار الدم فيقدم على هذا الخوض وبعض منه يتمزق .

وهكذا ـ أيضا ـ فعل المعلم الانجليزى بالجندى المرتزق «عطيل» إذ رفعه درجات كثيرة فى سلم التطور . فاختاره موضوعا لمسرحية تفيض بالحب والنبل . جعل موضوعها صراعا للخير والشر على المستوى الشخصى والمستوى الاجتماعى والمستوى الكونى .

لم تقعد بشكسبير فى الحالين فجاجة الأصل الذى أخذ عنه مسرحيته وإنما رأى بعين الصانع الخبير ماينبغى أن يئول اليه هذا الأصل الفج فى يد كاتب ملهم .

وهكذا نريد لكُتابنا أن يفعلوا كلما نظروا فى التراث . ألا يهولهم نقصه البادى ولايمنعهم من أن يفحصوه بعناية . وبخيال خلاق بحثا عن أسس لتطويره وإثرائه، إن النظر فى التراث لحساب «المنظر المعاصر» في المسرح له فوائد واضحة . فهو يحكم صالة الدراما المعاصرة بما حققته الدراما عامة من إنجازات . وهو يلقى ضوءا جديدا على هذه الإنجازات يجعلنا نفهم الماضى فهما واضحا، فنستعين بهذا الفهم على حسن تشكيل الحاضر والمستقبل .

وهو يربط كُتابنا المعاصرين بما رسبته منجزات الماضى فى عقول الناس ووجدانهم من أشياء ثابتة وأخرى متحركة .. فيصبح كتاب العصر أكثر قربا من عامة الناس، وأكبر قدرة على التعامل معهم، بهدف التأثير فيهم والتأثر بهم فى وقت واحد .

بهذا تتحقق الصلة الحيوية التى تضمن الاستمرار للفنون، ويصبح ما نقيم اليوم من مسرح بناء راسخا، وليس بيوتا من الرمال، تتهاوى لدى أوهى الضربات .

الفنـــــان

حين انتهى الحريرى من مقاماته الخمسين، ساوره شك واضح في قيمة ماكتب، وداخله ندم أوضح ، ألجأه إلى استغفار الله من ذنب أتاه بكتابة المقامات ! وكان الشيخ الرئيس قد بدأ مقاماته بداية أخرى مختلفة تماما. بدأها بالفخر بعمله فخرا أوشك أن يصير عجبا .

فما الذى حدث فى نفس الحريرى بين مقامته الأولى ومقامته الخمسين حتى انقلب الحال غير الحال ؟

فى نفس كل فنان يختلط العجب بالعار . تمتزج الرغبة فى العرض مع الرغبة فى التنصل .

العمل الفنى بعض من الفنان نفسه بعض من علوه وسقوطه. وهو محير بين أن يعرض علوه وسقوطه معا، أو يعرض العلو ويخفى السقوط .

إن فعل الأولى لم يأمن الهازئين . وإن جرب الثانية جاء فنه طبلا أجوف، وترابا لا يستأهل الا التراب .

ومع العرض على الناس تأتى مشاكل أخرى :

قال الحريرى وهو حيران آسف : هأنذا اضطررت إلى عرض مقاماتى على الناس، وناديت عليها أمام من يقدرها ومن لايقدرها.

وهو الحرج ذاته الذى يعانيه الفنان حتى يومنا هذا . يكتب مسرحية فيخاف ألا يحضرها أحد . ويقيم معرضا فيخشى أن

ينفض عنه الناس . ثم لا يأمن من بعد ما هو أفدح من هذا وأشد نكرا أن يحضر الحفلين جمع من المستخفين الهازئين !

هنا ينتاب الفنان ذلك الشعور المدمر الذى شمل كوريولا نوس فى مسرحية شكسبير حين طلبوا اليه أن يعرض نفسه أمام جمهور الناخبين ، يتملقهم ويستثير عطفهم ، ففعل وهو نادم ، ساخط ، متقزز !

وهو شعور أحسه شكسبير الكاتب والممثل ، بوضوح فقال وكلماته تقطر أسى : «وأسفاه قد عرضت نفسى مهرجا على المسرح ، وجرحت أعز مشاعرى ، وبعت رخيصا ماهو ثمين».

★★★

فى عصر المنجزات العلمية الرهيبة ازداد موقف الفنان تعقدا أصبح العالم ، لا الشاعر ، هو الذى يرسم للناس خيالهم ، يمد خطوط هذا الخيال أو يقصر منها . إن قالوا : نحلم بالوصول الى القمر ، جعل القمر موطئا لأقدامهم .

وإن صاحوا نريد الخلود وعدهم بطول العمر .

وفى البداية ثار الفنان ثورة العاجزين لهذا الاغتصاب القاسى الفؤاد لملكه وهيبيته . لعن بيرون اسحق نيوتن لأنه فسر «قوس قزح» وأزعج الفنان من حلمه الجميل فى عالم من الأوهام الملونة .

ولكن لعنة الشاعر لم تمنع العلم أن يتقدم في طريقه . وجرب الفنان أن يصادق العلم، أن يكون حادياً فى قافلته بل رائداً لهذه القافلة . سار جول فيرن وهكسلى وويلز . فى هذا الطريق .

غير أن هذا كله لم ينقذ الفنان من شعور ممض بالانسحاق

لأنه يعيش فى عالم لايلعب فيه دورا ذا بال .

لهذا طالب مايكوفسكى بأن يوضع القلم مع الحديد فى قائمة الصناعة ، ومات كلورويل فى بطاح أسبانيا دفاعا عن الحرية.

أى شىء يجبر الصدع فى نفس الفنان ـ يقوى فى روحه الفخر وينقذه من العار ؟

أى شىء يعوضه عن العرش الذى فقده والقمة التى أنزل منها إنزالا ؟

لا شىء إلا أن يقنع بأن يصبح مواطنا مع المواطنين . فذلك هو الطريق المؤدى الى الامتياز الحقيقى . على هذا الطريق مضى فنانون كبار : بيرون ـ شيللى ـ لوركا ـ ناظم حكمت ـ بابلو نيرودا .

وعليه أيضا ، فى أيامنا هذه تسير الفنانة الكاملة ، «فانيسا ريد جريف». تضع ـ طائعة ـ فنها، وأيامها، وشهرتها، وجمالها فى خدمة قضايا الناس .

تحتج على القنبلة وتسجن من أجل فيتنام، وتنظم المظاهرات وتمشى فيها ثورة على الإتجار فى لحوم الشعوب ثم تصعد فى المساء الى خشبة المسرح لتؤدى دورها الآخر .

★★★

أيها الشيخ الرئيس ...

ياوليم شكسبير ...

يامحمد المويلحى ..

ياكل من لبس شارة الفن وهو منها مستخز ...

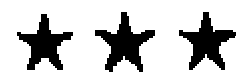
لاعليكم .. لا عليكم أبدا !.

ليلة في السيرك

من يحضر حفلات السيرك القومى فى هذه الأيام يجد مقاعده الألفين والخمسمائة كلها مشغولة، ويجد الجمهور حاضرا !

ليس حضورا عاديا مانلقاه الآن فى السيرك القومى ، ولكنه عود إلى الوجود المبهج المخيف ، الذى كان فنانو المسرح فى القديم يتمنونه، ويخشونه، ويعملون له ألف حساب .

كان صانع الفرجة المسرحية: وليم شكسبير يقول للجمهور متملقا : «الأمر لكم» .. ويسمى إحدى مسرحياته : «كما تحبونها»، ولكنه كان فى السر يحقد على ذلك الجمهور ـ كما نحقد دائما على أقرب المقربين .. حتى ونحن نحبهم ، ونعيش معهم كل يوم اذ ذاك كان شكسبير يصف جمهوره بقوله : «الوحش الفج، برءوس لا حصر لها» ، «الدائم الخلف، لا يثبت على حال» .



كان هذا الجمهور العاتى يشغل مقاعد السيرك كلها ، ليلة ذهبت أشاهد عروضه بعد انقطاع ثلاث سنوات وكان بعض أسباب هذا الاقبال الكبير راجعا إلى العروض الساحرة التى يقدمها فنانو

السيرك الضيوف من ألمانيا الديمقراطية ، عروض ترتفع بفن الحركة المحسوبة، بدقة علمية ، إلى مستوى الأنغام الموسيقية.

غير أن هذا الاقبال كان أيضا راجعا إلى حقيقة لمستها، وطربت لها أشد الطرب، وهى أن الفنانين المصريين قد حققوا تقدما واضحا فى ميدان تدريب الوحوش .

كانت نمرة الدب التى تركب الكرة وتتحرك بها مسافات، والتى تصعد درجات سلم، وتقوم بحركات أخرى فى سهولة، تمثل انجازا ملموسا فى هذا الميدان الصعب .. وأهم من هذا أن العلاقة بين الدبة ومدربها كانت هادئة ومستريحة اختفت مظاهر الحقد من الحيوان ، وتلاشت القسوة التى كان المدرب يبديها نحو الحيوان ليضمن طاعته فى أقصر وقت ممكن .

وشد محمد الحلو الأنظار، وحبس الأنفاس بفضل نمرته الجريئة : «سبعة أسود ورجل فى قفص» هنا أيضا بدت العلاقة بين الأسود ومحمد الحلو كأهدأ ما يمكن أن تنتظره بين الإنسان وملك الوحوش .. واستطاع الحلو أن يقدم عرضا جريئا بقدر ماهو مسل، ولم يخل العرض من فكاهة .

إلى جوار هذا ، تقدمت أيضا فنون العقلة الثابتة ، والقذف بالأرجل ، والبامبوك، وبدا لى الفنانون المشتركون فيها أحسن تدريبا وأكثر وثوقا ، وأجمل ملابس ، مما كانوا لدى آخر زيارة لى للسيرك .

شيء واحد فقط لم يتقدم ـ للأسف ـ هو العروض الفكاهية التي يقدمها المهرجون الثلاثة، وهؤلاء الفنانون معذرون لأن لا أحد يقدم لهم اسكتشات جديدة. . ولا يحرص على زيادة تدريبهم ، وامدادهم بالأفكار كما أن عملهم ينظر إليه على أنه مجرد شغل وقت حتى يتم الانتقال من لعبة إلى أخرى .

وهذه نظرة يجب أن تتغير فورا، فان كوميديا السيرك لون قائم فى عالم الكوميديا، إنه ليس هامشيا قط، بل هو مدرسة تخرج فيها كثير من فنانينا الشعبيين وخاصة فى أوائل القرن، يوم كانت السيركات الأهلية والأجنبية تملأ مدن مصر وأقاليمها حركة وبهجة .

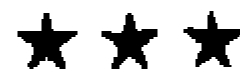
وقد ظللنا حتى الآن نتحدث عن عدم وجود مهرج كبير ، قادر على إمتاع الناس بالكلمة والحركة معا، غير أنى اكتشفت، وأنا أشاهد عروض الرجل الكاوتشوك : رماح، إن المهرج الذى كنا نلتمسه قد كان موجودا معنا طول الوقت، ونحن عنه غافلون .

فى الرماح كان مايميز مهرج السيرك .. ومهرج الكوميديا الشعبية عامة، له الجسد اللدن، البالغ القدرة على التشكيل، وله الحجم الضئيل، الذى يجذب القلوب، وله الروح الوادعة.. والابتسامة الحية، وشيء من الحزن العذب الذى يميز دائما كبار المهرجين .

وليلة شاهدت الرماح، وجدته اجتذب إليه القلوب بعرض فكاهي مع طفل من أبناء الجمهور، تطوع أهله بأن يكون معاونا لهذا الفنان القادر .

وفي رأيي أن شيئا من التدريب على التمثيل يجعل من الرماح مهرجا ذا شأن إلى جوار أنه بهلوان كبير .

فإذا تم هذا التدريب، فإني واثق من أن مستوى الفكاهة في عروض السيرك سيرتفع بانضمام الرماح إلى الثلاثي الحالي، وفي تراثنا الشعبي نمر كثيرة يستطيع المهرجون الأربعة أن يفيدوا منها فورا . لتقديم المرح الصافي إلى جمهورهم الكبير المتحمس .



ذات صباح ، كنت أسير في الشارع متأملا فوصل إلى سمعي حوار بين طفل وأبيه .. كان الطفل يطلب أن يشاهد عروض السيرك وأبوه يعده بأن سيأخذه حتما إلى الملعب الكبير . ولكن شيئا ما في نبرات الأب، كانت تثير شكوك الطفل، فأخذ يلح: «نذهب إلى السيرك»، وقال أبوه : نعم «نذهب إلى السيرك» ، وعاد الولد يؤكد : «السيرك القومي» وقال الأب صاغرا : «السيرك القومي» !

هذه لقطة حب وتقدير من واقع الحياة .. أهديها تحية لكل من يعيشون من أجل السيرك ، وكل من ماتوا في سبيله .

مسـرح العـرائس

يوم زارنا الفنان سيرجى اوبراتوسف ـ رائد فن العرائس فى الاتحاد السوفييتى من سنوات قال وهو يقدم مسرحيته العرائسية الباهرة : «علاء الدين والمصباح» «هذه بضاعتكم ، ردت إليكم» مشيرا إلى أن المسرحية مأخوذة من ألف ليلة . ومن عجب أن يقول لنا أجنبى هذا القول ولانفطن نحن إليه من تلقاء أنفسنا، فأن بألف ليلة كنوزا من القصص من أمثال : «السندباد والصياد مع الجنى» ، و «علاء الدين والمصباح» و «على بابا والأربعين لصا».. الخ .

غير أننا ـ لسبب أو لآخر ـ أغفلنا ألف ليلة، ونحن نبحث عن موضوعات عرائسية وحتى حينما اقتربنا من خيال الشعب، كما حدث فى برنامج : «الشاطر حسن» اعتمدنا على خيال صلاح جاهين وحده، ولم نضع إلى جانبه خيال عشرات المئات من القصاصين الشعبيين الذين صنعوا لنا ألف ليلة على مدى قرون .

واليوم ومسرح العرائس يواجه أزمة حقيقية علينا أن نتوقف قليلا لنبحث عن طرق لإخراج هذا الفن الجميل من ورطته .

علينا أن نزيد من اقترابنا من الشعب، ونحن نؤلف أو نخرج الأعمال العرائسية. واحدى وسائل هذا الاقتراب تتمثل فى كنوز ألف ليلة ، وضرورة استغلالها من أوسع سبيل .

والرأى عندى أن نكلف واحدا أو أكثر ممن توفروا على دراسة هذا العمل الكبير، وعرفوا موضوعاته جميعا، مثل الدكتورة سهير القلماوى ، والأستاذ رشدى صالح بأن يختاروا لنا قصصا تصلح للأداء على مسرح العرائس، ثم نعهد إلى كُتَّاب تأصلت فيهم روح الشعب من أمثال: فؤاد حداد، وعبد الرحمن الأبنودى، وفؤاد قاعود، وسمير عبد الباقى، ليضعوا هذه القصص فى الصيغة العرائسية المناسبة .

وفى إمكان فؤاد حداد بالذات أن يمد نشاطه إلى «كليلة ودمنة» و «البخلاء» بحثا عن موضوعات تصلح للعرائس .

هذا من ناحية الموضوع .

أما من ناحية الأسلوب، فإن علينا أن نستخدم أبسط الأشكال الفنية في عرض مسرحيات العرائس . فلقد كان من أخطاء السنوات السابقة في نشاط المسرح، أن جنح الفنانون التشكيليون ـ ناجى شاكر بالذات ـ نحو الاشكال الجمالية والأساليب التجريدية، بحثا عن الجديد. وهى أشكال لا يمكن أن تشبع خيال الطفل ، ولا تجعله يحس بالألفة فى المسرح .

لهذا أنصح بأن نعود إلى البساطة التامة فى اختيار الاسلوب الفنى للعزوض العرائسية وبهذه المناسبة، ما أجمل أن ننشىء فرقة للأراجواز ـ هذا الفن الذى أصبح ينتسب لنا على نحو ما ينتسب بولشينيل لفرنسا وبانش وجودى لانجلترا .

إن القصص والأساليب الفنية النابعة من تراثنا هى وحدها التى تجعل الإبداع الحقيقى فى طوقنا وهى وحدها التى تجعل العالم ينظر إلى عملنا فى العرائس نظرة اهتمام وتقدير .

ويوم حصلنا على جائزة دولية فى فن العرائس، لم يحدث هذا اتفاقا أو مجاملة بل حدث لأننا قدمنا اذا ذاك جزءا من تراثنا وعاداتنا وتقاليدنا القومية، متمثلة فى عرض : «الليلة الكبيرة» .

ولقد كنت عضوا فى لجنة التحكيم الدولية التى شهدت عروض الدول جميعا ما بين مشرق ومغرب فى مهرجان بوخارست لعام ١٩٦٠ . ولازلت أذكر كيف إتجه نحوى العضو الفرنسى دارس فن العرائس الكبير جاك شينيه، قائلا فى بهجة ظاهرة : «هذا هو الشارع المصرى حقا !» . ومن ثم ، نلنا الجائزة .

وعلى النقيض من هذا ماحدث بعد خمس سنوات .. فقد تقدمنا إلى مهرجان بوخارست التالى عام ١٩٦٥ ، بعروض تستوحى مدارس فنية جانحة، فلم ننل إذ ذاك ولا مجرد كلمة طيبة فى حقنا!

★★★

لكل هذا ، أرى أن نبدأ من جديد فى فن العرائس. نبدأ بأن نتوخى القرب من روح الشعب، غير مهملين تراثه، ولا الاساليب الفنية التقليدية التى درج عليها آباؤنا وأجدادنا ـ مثل دمى الاراجوز ثم نقدم من خلال هذا كله مسرحيات بسيطة تجمع بين الفكاهة والهدف ، ولا يعسر فهمها على أصغر الأطفال سنا .

إن نجاح حلقات : «بوبى الحبوب» شاهد واضح على أن فن العرائس يستطيع أن يجتذب القلوب دائما. ومن السهل أن نقدم مسرحيات عرائسية مشابهة اذا ما لجأنا إلى كليلة ودمنة وقصص الطيور والحيوانات فى ألف ليلة بالأسلوب نفسه الذى يجمع بين البراءة وخفة الدم وشىء من التوجيه.

إن فن العرائس لا ينبغى أن يتوقف فى الوقت الذى يشتد فيه الاهتمام بثقافة الطفل على كافة المستويات، وأطفال مصر الذين يبلغون عدة ملايين، هم أقوى جمهور لأى نشاط مسرحي يمكن أن نفكر فيه .

أنهم ـ في وقت واحد ـ جمهور اليوم وجمهور الغد .

كوميديا جورج وسمير

على مسرح الهوسابير، يقدمون هذه الكوميديا المتعة: «أنت اللى قتلت عليوة» وهى كوميديا شعبية من النوع المعروف باسم: الكوميديا دى لارتى .

الموقف الرئيسى فى المسرحية تعرفه الكوميديا الشعبية حق المعرفة : موقف العاشق والعاشقة اللذين يحول بينهما وبين اجتماع الشمل حائل ما . وتدور حوادث كوميدية كثيرة، وتدبر مؤامرات تنتهى جميعا بأن يجتمع الحبيب بحبيبته ، رغم كل الحساد .

ودائما يكون فى الكوميديا الشعبية مهرج خفيف الظل، يعمل فى خدمة العاشق، ويدبر المؤامرات جاهدا، كى يجمع بين الحبيبين بكل وسيلة يتفتق عنها مكره الشعبى. ولكنه مع ذلك لا ينسى نفسه أبدا فلا بأس بشىء من «الغنائم» يأخذها من السيد فى السر، ولابأس بمشاركته فى عشيقاته، ولا بأس كذلك بأن يتطلع إلى الفتاة التى ينوى السيد أن يتخذها زوجة ذلك أنه خادم متفتح لكل شىء فى الحياة للطعام والحب والضحك !

هذا الخادم الفكاهى، الذى يجمع بين المتناقضات جميعا : الواسع الحيلة حينا، العاجز حينا، الغبى ـ الذكى ـ الفصيح العييى ، هو روح الكوميديا ومحرك الأحداث فيها، وخدمته الملتوية للسيد، وإخلاصه المشروط له، وتطلعه المكبوت والمعلن للعاشقة هى جميعا مصدر رئيسى للفكاهة فى المسرحية الشعبية .

وفى مسرحية «أنت اللى قتلت عليوة» يقوم سمير غانم بدور العاشق، وتقوم صفاء أبو السعود بدور العاشقة ، ويقوم چورچ سيدهم بدور الخادم المهرج .

غير أن هذا إنما هو الأساس فقط . وعليه أقام المؤلفان : «أحمد حلمى وفهيم القاضى» بناء ينتمى إلى الكوميديا الانتقادية تناولا فيه موضوع التطلع الطبقى، وموقف الطبقات الارستقراطية المنهارة فى عالم متغير وتسلط الزوجات على الازواج ، كما أشارا إلى موضوعات فنية واجتماعية كثيرة .. مثل تخلف السينما المصرية، وغش البضائع، وتهريب النقد الأجنبى.. الخ واختيار الكوميديا دى لارتى أساسا لكوميديا چورچ وسمير اختيار موفق تماما فإن هذه الكوميديا تعتمد فى جوهرها على فن الممثل : على ما يستطيع أن يضيفه إلى نص مطاط، من موهبته وحضور بديهيته، ومن رؤيته الكوميدية للأشياء والمواقف والشخصيات .

وهذه كلها مواهب يملكها بوفرة الفنانان الممتازان : چورچ وسمير . چورچ بفكاهته الدفينة ، المكبوتة ، التى تنفجر بين الحين

والحين ، مثلما يحدث في المسرحية ، حين يصرخ چورچ في وجه مخدومه سمير : أخرس ياكلب ! ثم يحاول بوسائل مضحكة : بتعبير الوجه، وبالحركة وبالكلمة أن يخرج من هذه الورطة المفاجئة!

وسمير بالفكاهة التي تنبع منه دائما في تيار متصل، حلوة، صافية، كأنما هي الماء الرائق في جدول لا يعترضه شيء !

والاثنان يكونان فيما بينهما ثنائيا فكاهيا متعدد المواهب ، يستطيع أن يفعل الكثير .. يستطيع أن يعيد مجد الريحاني والكسار، في إطار جديد ونبض أسرع ، كما يستطيع أن يضمن للكوميديا الانتقادية شيئا ثمينا تحتاجه كل الحاجة ، هو أن تكون مقبولة للناس، ليس هذا وحسب، بل وأن يلتهمها الناس ، إلتهاما، كما يلتهم سمير «شربة الملح» في المسرحية ، وعلامات الرضا والسعادة بادية على وجهه ! ولست أدري إن كان مصادفة أو عن تدبير، ارتباط سمير وجورج بنوع آخر من فنون العرض الشعبي هو فن الأدباتي الذي يتمثل في الطبلة ومايصاحبها من «حنجلة» وغناء، وهذه وسيلة من وسائل الاضحاك والنقد معا، صاحبتهما من الأيام الأولى، وتأصلت في فنهما حتى أصبحت سمة رئيسية فيه، وسواء أكان هذا مصادفة أم تدبيرا، فهو يزيد من رسوخ فنهما في التربة المصرية ، ويؤصلها تأصيلا أكبر في وجدان الناس .

وفى رعاية مخرج حساس، سريع النبض يقظ الامكانيات الكوميدية المختلفة، مؤمن بفن الممثل إلى جوار فن المخرج، مثل جلال الشرقاوى ـ مخرج المسرحية ـ نستطيع أن نتطلع إلى مزيد من التطور فى فن الثنائي بحيث لا يصبح محتاجا ـ فى المستقبل ـ إلى أن يعلن عن الهدف فى مسرحياته ، وإنما يتركه يلتحم إلتحاما عضويا بنسيج العمل الفني .

إن مشهد سمير وچورچ وهما ينافقان المخرج السبعاوى ويقولان له : إن فيلمه الردىء «كعبلنى ياوله» فيلم ممتع، هو فى جوهره أكثر جدية من «الدرس» الذى تقدمه المسرحية فى الفصل الأخير، عن التناقض بين الكادحين والعاطلين بالوراثة ممثلين فى محسن وشاهيناز . وهو فى الوقت ذاته يحوى من الفكاهـــة ما لا يحويه هذا الدرس المقصود .

أجاد الممثلون جميعا، وكانوا فى مستوى أدوارهم .. ولكنى أخص بالذكر أسامة عباس فى دور المخرج السبعاوى، فقد كان كتلة من الظرف والنشاط وحمل ، عبء الهجوم على سلبيات الحياة والفن فى أمريكا ومصر حمل لاعب الجمباز المتوقد ، النشيط .

لماذا نظلم الكسار ؟

قرأت مقالا ممتاز فى عـدد أخير من المصور، للأستاذ سعد الدين توفيق تناول بالنقد فيلم « $\frac{1}{4}$ دستة أشرار » .

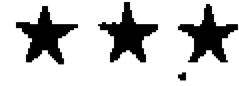
ليس هذا مقالا عاديا فى نقد فيلم ما، وإنما هو تحذير شديد ومخلص لفؤاد المهندس ، ودعوة له كى يقف ويتبصر، ويراجع أعماله فى السينما، مثلما فعل فى المسرح . والمقال أيضا عرض ذكى وذو أبعاد لفن الكوميديا فى السينما العالمية .

وقبل سنوات كنت أقول للفنان فؤاد المهندس هذا الكلام ذاته فيما يخص كوميديا المسرح .. وكان فريق من الطبالين والزمارين والهتافين ، يحاول أن يصور حوارى مع فؤاد المهندس على أنه دعوة للتزمت والهتاف والنكد !!

كل ما كنت أدعو إليه اذا ذاك هو أن تكون الكوميديا فى بلادنا إنسانية تضحك الناس ولا تضحك عليهم . تحوى فكرة ما ـ ولو بسيطة ـ وتعيد المتفرج إلى بيته وقد ابتهج من أعماقه، وأفرغ همومه ، ثم أضاء شيئا ما فى داخل نفسه .

وكان هذا يصور على أنه مصادرة للضحك. كأنما المفروض أن يكون المتفرج آلة صماء للاستقبال والارسال .. تستقبل الحركات

وتصدر الاصوات كما يراد لها وحسب، ولا شيء بعد هذا من عقل أو روح .



شيء واحد فقط في مقال سعد الدين توفيق ، أخالفه فيه كل المخالفة وهو عدم تقديره لفن على الكسار. ليس الكسار مجرد فنان أمي، كما يقول سعد الدين . إنه ممثل كوميدى ممتاز . وهو عارف بفنه كأحسن مايعرف الفنانون . كل ماهنالك أن لون الكوميديا الذى كان يقدمه لم يتح له قط أن يوضع فى مكانه الصحيح .

إن الكسار قد تربى فى مدرسة الكوميديا دى لارتى ، الإيطالية . وهى كوميديا تعتمد أساسا على فن الممثل وقدراته .. على ذكائه وحضور بديهيته ، وقدرته على الخلق الفورى، وعلى مخزونه من الحركات والنمر الفكاهية ، وعلى تعاونه التام مع غيره من الممثلين ، كما تعتمد على فنون أخرى غير فنون الكلمة والقصة مثل الرقص والموسيقى والغناء .

وقد تسربت تقاليد الكوميديا دى لارتى وأساليبها الفنية إلى الكسار عبر الفصول المضحكة التى كانت المسارح الشعبية فى مصر تقدمها فى أوائل القرن، والتى كان على رأسها فرقة چورج دخول .. وهذه الفصول تدين للكوميديا دى لارتى بالكثير . كما أنها تدين لفن القراقوز التركى بشخصيات ونمر وحوادث متعددة.

وقد شهد الكسار وهو حدث كوميديا السيرك ، ثم تنقل مع الفرق الجوالة، ومع فرقته هو، عبر مصر كلها، وعرف الناس عن كثب، عرف مايضحكهم ، ومايقدمونه هم أنفسهم من فكاهة تلقائية، فوعى هذا كله، وقدمه على المسرح .

وكان من أبرز مافعله الكسار للكوميديا المصرية : تقديمه للنوبى البسيط عثمان عبد الباسط على المسرح، فلأول مرة يصبح واحدا من أفراد الشعب شخصية رئيسية فى المسرح ، فى وقت كانت البطولة فيه معقودة للأمراء والباشوات.. وكان كل من عداهم خدما أو هملا أو موضع تندر من السادة .

لقد جعل الكسار بطله عثمان ينقد السادة بل ويهزأ بهم فى أكثر من مسرحية .. وما هذا بالشىء القليل فى زمانه .

ومن الغريب أن يقدر سعد الدين كوميديا تشابلين وبستر كيتون وهارولد لويد ، ويعرض عن كوميديا الكسار ، مع أن الكسار قد اغترف من النبع ذاته الذى شرب منه هؤلاء العظام .

ومن يقرأ مسرحيات الكسار الباكرة مثل : و «لسه» و «فلفل» .. و «القضية رقم ١٤» يدرك إنه كان فنانا ذا أبعاد .. إنه فى المشهد التالى يذكرنا بوضوح بمشهد المحاكمة فى فيلم «مسيو فردو» لتشابلين.

المشهد من مسرحية : «ولسه» ، لأمين صدقى . عثمان عبد الباسط وقد اضطر للعمل كجرسون فى ناد خاص، يدخل ومعه صينية وهو ناس تماما أنه جرسون :

عثمان : «لنفسه» أيوه . براءة النوبة دى ماكسرتش حاجة .

جميل بك : أنت ياجرسون .

عثمان : «يلتفت حوله ثم ينظر للخارج» أنت ياجرسون .

جميل بك : أنت ، أنت .

عثمان : «ينظر للداخل» أنت، أنت . ويتكرر مثل هذا المشهد الموحى فى مسرحيات أخرى، حين ينظر عثمان إلى نفسه فى المرآة، أو إلى شبيه له، أو إلى ملابسه وهو عريان وملابسه ملقاة على الأرض لا يدرى كيف . أو حين يقسم نفسه قسمين فى الخيال ويتأمل نصفه جالسا يتفرج علي نصفه الثانى وهو يخطر فى خيلاء .

بأحسن معانى الكلمة ، كان الكسار مهرجا كبيرا . وعلامة المهرج الكبير هى اجتماع الحركة الداخلية ـ أى الخيال ـ مع الحركة الخارجية في نفسه . وقد أدى الكسار نصيبا واضحا من الحركتين ولو فهمنا نوع الكوميديا التى كان يقدمها ، ولو أتيح لأعماله العديدة التى اشترك فى تأليفها مع غيره أن تنتشر لتبينا أننا نظلمه أكبر الظلم حين نستبعده بكلمات قلائل، على زعم أنه أمى وسطحى الفكاهة .

صحيح أن الكسار لم يكن يعرف القراءة والكتابة، ولكنه كان يعرف ما هو أهم من هذا . كان يعرف فنه!!

إلغاء عرض مسرحية شكسبير
«أنطونيو وكليوباترا»

لست سعيدا بإلغاء عرض مسرحية «أنطونيو وكليوباترا»

ولوجه المصلحة العامة وحدها، وحفاظا على سمعة بلادنا الفنية ، أضع رأيي أمام من اتخذوا قرار الإلغاء ، آملا أن يتبينوا ـ كما أتبين أنا بوضوح ـ مدى مافيه من إهدار لأشياء كثيرة تهمنا جميعا..

فقد فهمت من الكتابات والمناقشات التى دارت، أن عيب المسرحية فى نظر المعترضين أنها تصور مصر فى حقبة غير سارة من حقب تاريخها، وأنها تسيء إلى بلادنا ، اذ تظهرها تحت حكم ملكة أجنبية ، تتاجر بجمالها . فهل هذا ـ حقا ـ هو جوهر المسرحية أو أنه حصيلة نظرة عجلى ألقيت عليها ؟

كنا نعلم الطلاب فى الجامعة أن «أنطونيو وكليوباترا» هى تراجيديا رومانسية تصور مأساة الرجل العظيم ، القادر على التمام، الذى يحول بينه وبين المجد ضعف أساسى فيه، يتمثل فى

عشقه المحموم لامرأة عامرة الجسد ذكية الفؤاد، تبدل العشاق وفق متطلبات سياستها وليس مطاوعة لهوى فؤادها .

وكنا نقول لهم: إن شكسبير قد عالج هذا الموضوع من خلال قصة «إنطونيو وكليوباترا» لما للقصة من سحر خاص، تجمع لها على الزمن وإنه لو شاء لعالج الموضوع ذاته من خلال قصة أخرى وخلفية مغايرة . فهو قد تنقل بفنه دائما من اسكتلندا إلى روما إلى أثينا إلى الاسكندرية ، فلما أعوزه المزيد من البلاد الواقعية ، اخترع بلادا أخرى أجرى فيها أحداثه . المهم عنده ـ دائما ـ كان الموضوع . القصة المسرحية أولا، ثم الخلفية بعد ذلك .

لهذا فحين نعاين فن شكسبير ، بالمشاهدة أو بالقراءة ، نذكر الأبطال وننسى البندقية ونذكر عطيل ، ولا تهمنا فيرونا قدر مايهمنا مصير روميو وجوليت . ونشعر أننا فى حضرة إمرأة قادرة وعاشق عظيم فى «أنطونيو وكليوباترا» ثم لا يأتى احساسنا بأن بعض القصة يدور فى مصر إلا فى المرتبة الثانية . فكيف يقال بعد هذا إن عرض شكسبير لقصة العاشقين الكبيرين يسىء إلى مصر بالضرورة ؟ ولم لا يقال ـ متابعة لهذا المنطق : إن «الملك لير» تسىء إلى بريطانيا ، وان «عطيل» تسىء إلى المغاربة وان «ترويلوس وكريسيدا» تهين مجد اليونان القديمة اذا تظهر أبطالها حقراء . متنازعين ؟

وقيل أيضا فى ذم «أنطونيو وكليوباترا» إنها تعرضّ مصر فى موقف الهزيمة ، بينما نحن فى صراع دموى مع عدو قاس ، وأن هذا جدير بأن يسىء إلى روحنا المعنوية .

فهل روحنا المعنوية بهذه الهشاشة فعلا، حتى تسىء إليها قصة جرت أحداثها قبل الميلاد؟ وهل يراد لنا أن نعتقد أن أمورنا سارت على مايرام طيلة تاريخنا الطويل ؟ وهل أنكرنا أننا هُزمنا فى يونيو ١٩٦٧ ؟ وهل فتت هذه الهزيمة عضدنا ؟ ألم تكن حافزا لنا لاستئناف النضال ؟

وفى الظروف الصعبة التى تمر بنا ، من المفيد دائما أن نذكر تجارب الغير ، وهذه تجربة من بريطانيا .. ففى أثناء الحرب العالمية الثانية، عرضت لندن مسرحية : «بيت القلوب المحطمة لبرنارد شو » . وهى تصور بريطانيا على شكل سفينة يقودها ربان عجوز مخرف، يتشاجر بحارتها ويشغلون أنفسهم بالتافه من الامور، بينما السفينة تسير ـ بسرعة ـ نحو غرق لا نجاة منه .

فماذا كان أثر هذا العرض على الروح المعنوية للشعب البريطانى ؟ يقول الناقد المسرحى ديزموند ما كارثى، الذى شاهد العرض عام ١٩٤٣ : إن النظارة استمتعوا بالمسرحية كل الاستمتاع ، دون أن يساور أحد منهم الشك فى أنها قد تسىء إلى الروح المعنوية للشعب فى صراعه الوحشى مع زبانية الفاشية.

وبعد : فإنى أخشى أن يقول الناس عنا فى غد إننا صادرنا

شكسبير لأسباب واهية . أخاف أن يضحكوا منا مثلما ضحكوا في الثلاثينيات ، حين صادرنا مسرحية برنارد شو : «القديسة چون» في الجامعة بزعم أن بها عبارات تسيء إلى المقدسات .

وفي رأيي أنه لا يوجد فارق كبير بين أن تقول : لا تعرض مسرحية ما، أصلا .. وأن تقول : تعرض بعد سنين، مادام الأساس هو أن عرض المسرحية الآن يسيء إلى معنوية الشعب .

وهو ما ينبغي رفضه من الأساس ، لأن في قبوله تسليما بمبدأ لم يقم عليه دليل قط وهو أن العمل الفني يمكن أن يكون ضارا وجيدا معا .

العمل الفني إما أن يكون جيدا أو لا يكون عملا فنيا أصلا. فإن سلمنا بأنه جيد ، فهو أيضا مفيد صحي، وواجب التقديم ، مهما بدا للنظر المتعجل غير ذلك .

وهو مفيد وصحي وواجب التقديم في حالي الحرب والسلم معا . فليس هناك أدب للحرب وآخر للسلام ... وإنما هناك أدب عميق وإنساني وواجب التقديم في كل وقت ، لأنه يخاطب أفضل ما في الإنسان، وينشغل أعمق انشغال بمشكلاته ومآسيه ومصيره. وهو لهذا أدب كل المناسبات .

بهذا المعنى الأوسع ينبغي أن نقدم «بريشت وبيتر فايس» وكل المناضلين في المسرح في كل وقت، ولا نكتفي بأن نحتفي بهم احتفاء خاصا في أوقات الأزمات السياسية أو العسكرية وينبغي

كذلك أن نقدم الأدب الخالد، الذى أبدعته عقول الكبار والفاتحين ، فى كل وقت، ولانخشى مما يبدو للوهلة الأولى من عدم انطباق بين هذا الأدب والواقع الذى نعيش فيه . فان كل أدب عميق الرؤية ، باقى القيمة يستمد عمقه وبقاءه من أنه قادر على أن يخاطب الناس فى أماكن وظروف مختلفة أطول مدة ممكنة .

لهذا السبب بقيت الالياذة والاوديسة واعتبرت مسرحيات يوربيديس ـ التى كتبت منذ أكثر من اثنين وعشرين قرنا ـ مسرحيات معاصرة ، وظلت مسرحيات شكسبير ملء السمع والبصر أربعة قرون متوالية . وقياسا على هذا الكلام كان ينبغى أن يسمح بتقديم مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» ضمن موسم متوازن متعدد الألوان ، فيه مسرحيات القضايا المعاصرة، وفيه مسرحيات التراث ، وفيه أيضا مسرحيات عن الحب، لأن أحدا لم يقل قبل الآن أن الحب مشكلة مرحلية ، تنبت وقت السلم ، وتصادر أيام الأزمات .

ولابأس على الاطلاق من أن تكون هناك مسرحيات تتحدث عن النصر، وأخرى تصور الهزيمة وتحذر منها . فإننا ـ كما ننتشى لذكر النصر ـ نتحفز ونتأهب لذكر الهزيمة ، ونتحسس السلاح تمهيدا لتوقيها ودفعها ، نفعل هذا لأننا شعب صاح، واع للخطر المحيط به ، وليس فى حاجة إلى من يصيح :

ابعدوا ذكر الهزيمة عن شعبنا وإلا انهزم .

إن الشعب الصاحى لايطلب الصلح من أعدائه لمجرد عرض مسرحية يقال إنها قد تسىء إلى روحه المعنوية .

وأعود إلى « انطونيو وكليوباترا» فأقول إنها ـ على أهمية القضية التى تثيرها ـ ليست السبب الأساسى الذى من أجله كتبت فى الموضوع . وإنما الذى حفزنى للكتابة أن المنطق الذى من أجله حجبت المسرحية ينطبق أيضا على باقى أعمال شكسبير الكبرى .ينطبق على «هاملت» ، المتردد الأكبر، الذى يناقش ويحلل، بدلا من أن يحارب . وينطبق على «عطيل» ، الأسود الذى عشقته بيضاء ، فخذلها وقتلها، واثبت ـ هكذا يمكن أن يقال ـ إن الأسود لا يرتفع إلى «نقاء» البيضاء، وينطبق على «مكبث»، الديكتاتور الشاعر، الذى تورط فى جريمة أولى جرته إلى سلسلة جرائم فان شكسبير يعطف عليه عطفا خاصا ، ويجعلنا نأسى له. وينطبق أيضا على «الملك لير» التى تصور ـ على المستوى الأول ـ صراعا سياسيا تنهزم فيه قوى الخير شر هزيمة وتنتصر قوى الشر إنتصارا دمويا مروعا .

إن الأعمال الفنية كائنات حية متعددة المعانى ، ولأنها حية ومتعددة المعانى، فهى كثيرا ماتحوى الشىء ونقيضه معا ، تتحدث عن شىء وتنتج عكسه تماما . والا فقولوا لى : من منا قرأ «رحلات جليفر» وكره الإنسانية ومن قرأ «ألف ليلة »، وانحرف به الطريق .

الطيب والشرير فى المسرح

للكاتب المسرحى «برتولت بريشت» رأى طريف فى شخصية الشرير فى المسرح فهو يرى أن هذه الشخصية يصادفها النجاح دائما .

ويرد الكاتب هذا النجاح إلى حقيقة بعينها، وهى أن الشرير لايقدم قط تقديما تقليديا، لا يحدث أبدا أن يكتفى الكاتب بأن يصوره بطريقة محايدة ثم يترك للجمهور فرصة الحكم له أو عليه، وإنما الشرير دائما مدان ـ من الكاتب والممثل معا .

الكاتب يقول من وراء كلماته : أقدم لكم اليوم شخصية فلان الشرير أقدمها وأحتج عليها . بينما الممثل يقول : اتقمص لكم الليلة شخصية فلان الشرير ، أبرزها بكل مافى متناولى من وسائل، ولكنى لا أوافق قط على قيامها . ويرى بريشت أن هذا قد كان أسلوب الكتابة والأداء فى الدراما عامة . ويسأل فى هذا الصدد سؤالا مهما وهو : لماذا يثير ممثل الشر فى نفوسنا اهتماما أكبر بكثير مما يثيره ممثل الخير ؟ ويرد الكاتب على سؤاله قائلا: «لأن الشرير يقدم لنا بعين السخط »، وبريشت يرمى بهذه الملاحظة الدقيقة إلى الدفاع عن أسلوب خاص به فى الكتابة

والأداء، أسلوب يقوم على تحطيم الاندماج الذى ينشأ فى المسرح التقليدى بين الممثل ودوره من جهة وبين الممثل والمتفرج من جهة أخرى إن هذا الإندماج فى رأى بريشت يسلب المتفرجين عقولهم، ويجعلهم جميعا من مصاصى الملبس وآكلى الشيكولاته ، جاءوا ليستريحوا، أو ينسوا هموم الواقع المحيط، أو يناموا ـ أن استطاعوا ـ وهو الافضل !

بينما المتفرج المثالى فى نظر بريشت هو الفرد الصاحى، الذى يتابع مايرى أمامه من أحداث، وهو منشغل بها أشد انشغال، حريص على فهمها والحكم لها أو عليها ، أى أنه ليس متفرجا فى الواقع .، بل هو قاض .

وصحيح مايقول بريشت فى تفسير نجاح الشرير فى الأعمال الفنية وهو نجاح يبدو أكبر مايكون فى الاشكال الشعبية للمسرح والأدب مثل الميلودراما .

إن المسرح الشعبى الذى استقى منه بريشت عددا لا بأس به من المبادىء الفنية، لا يعنيه الاندماج قط ، ولا نفترض أن جهوده مجرد مقاعد تشغلها تماثيل متحركة . تتصرف بحساب وتتكلم بهمس وتصفق بمقدار . إنما المتفرج فى المسرح الشعبى هو أشبه الناس بشاغلى مقاعد الدرجة الثالثة فى مباريات كرة القدم أولئك الذين يشاهدون المباراة وهم يعلمون أو يزعمون أنهم يعلمون ـ

أسرار اللعبة جميعا . يعرفون أسماء وتواريخ اللاعبين ، وسجلات انتصارهم وهزائمهم ثم يرون من بعد أن من حقهم أن يهتفوا علنا بنجاح أو سقوط كل رمية ، ولا يترددون أحيانا فى القفز الحاد وسط الملعب ، استحسانا أو استهجانا أو تعبيرا بالأيدى عن آرائهم !

أى أن المسرح الشعبى قد كان دائما ـ بالنسبة لجمهوره ، مسرح المشاركة الذى تتباهى به المدارس الجديدة اليوم فى أوروبا الغربية وأمريكا . مسرح ينادى بالصوت العالى : يحيا الفن الحار ويسقط التهذيب البارد .!

كذلك كان الموقف فى الناحية الأخرى من القاعة حيث تقدم المنصة وعليها الممثلون .

ليس بممثل المسرح الشعبى رغبة فى أن يندمج فى دوره ليصبح هو والدورُ شيئا واحدا . وإنما الممثل الشعبى يؤدى فنه وثمة انفصال واضح بينه وبين الدور، عين على الدور، تعرضه على الناس ، وعين على الجمهور ترى أثر الأداء عليهم تتلمس مواطن الاعجاب فتنميها ، وتتعرف على مواقع السخط ، فتلغيها أو تتخفف منها .

وإذن فليس من الغريب أن يقدم الشرير للجمهور مصحوبا

بتعليق انتقادى واضح فان هذا هو موقف الجماهير من الاشرار فى واقع الحياة، وهو نفسه ما تتوقع أن تراه أمامها على المسرح.

غير أن الشطر الآخر من تفسير بريشت والخاص بالفشل النسبى للشخصيات الايجابية ، يحتاج إلى تعميق فهو ليس راجعا ـ وحسب ـ إلى غياب روح النقد فى رسم هذه الشخصيات بل يكون احيانا نتيجة تمجيد متعمد للشخصيات الايجابية يقوم به الفنان على حساب الواقع، مما يدفعنا إلى الاحتجاج على هذه المبالغة برفض التصديق بوجود هذه الشخصيات، كما يكون ـ أحيانا أخرى ـ راجعا إلى أن الشخصيات الايجابية ـ خصوصا فى المجتمعات التى تسير فى طريق التطور ـ لم تتخلق بعد تخلقا كافيا و بحيث يصبح لها رصيد يمكن ترجمته إلى فن مقنع، مما يدفع المؤلف إلى تخيل ملامح هذه الشخصيات تخيلا.. بدلا من بنائها على ركائز موجودة بالفعل فى المجتمع، يضفى عليها الكاتب من خياله ويمنى عليها .

رزق يـــوم .. بيـــوم

فى عدد أخير من باري ـ ماتش قرأت هذه النكتة اللطيفة :

ذهبت إحدى الفرق المسرحية تقدم عرضا لها فى بلدة صغيرة فى أقاليم فرنسا . وكان على رأس العرض باقة من كبار الممثلين والممثلات ، وكان ثمة أمل معقول فى أن تحظى المسرحية المعروضة باعجاب النظارة ومع ذلك ـ ولسبب غير مفهوم ـ لم يلق العرض الاعجاب المنتظر .. ولم يكتف النظارة بإظهار استيائهم الصامت وإنما انتقلوا من الامتعاض إلى سلسلة من الشتائم والعبارات العدائية .

هنا تقدم الممثل الأول فى الفرقة وكان مليئا بروح الفكاهة ـ فواجه الجمهور قائلا : لو كنت منكم لالتزمت الحذر، لاتنسوا أننا أكبر منكم فى العدد .. أكبر بكثير !

ذكرتنى هذه النكتة ـ ولعلها واقعة حقيقية وليست مجرد فكاهة ـ بما كنا نتعرض له فى مؤسسة المسرح من متاعب، لم تكن هذه مقصورة على صعوبات الحصول على نص جيد ، ومخرج فاهم ، وممثلين قادرين، ثم المرور بهذا الحمل الكبير من بين براثن الرقابة.

وإنما كان يأتى دائما ـ أفدح من كل ماتقدم ـ عبء مواجهة

الجمهور وهو عبء لايعرفه على أشده الا المؤلف والمخرج ، ومن وراء هذين ـ وطول الوقت ـ كل من يشرف على المسرح ويوجه مقاديره .

كنا نقدم العرض الجيد ونحن ـ دون أدنى مبالغة ـ نرتجف !

إن منظر القاعة الخاوية رهيب بقدر ماهو مثار للتندر ، وهو بعد هذا يمثل الصلب العام والعلنى لفن المسرح، الصلب الذى يتم كل ليلة ، لو ظل العرض بعيدا عن الجمهور .

المسرح بلا جمهور ليس مسرحا على الاطلاق، أنه ـ على أحسن الفروض ـ تجربة تتم فى فراغ . والمقعد الخالى فى القاعة لايظل خاليا مدة طويلة . فما يلبث أن يحتله شبح من الأشباح ـ لا تدرى من أين يظهر ـ يرفع فى الوجوه أصبعا جريئا يكاد يقتلع العيون ، ويهتف قائلا : أنتم ! أياكم أتهم ! والمصيبة أن أحدا لايدرى ـ على سبيل التحقيق ـ لماذا ينجح عرض مسرحى ما ، ولماذا يفشل؟ ولا أحد يستطيع أن يجزم بأن عرضا يفشل اليوم لن ينجح يوما ما، والعكس.

حين قدمت مسرحية: «طير البحر» لأنطون تشيخوف لأول مرة عام ١٨٩٦ ، إنهال عليها النقاد تجريحا وهدما، وشاركهم فى هذا، النظارة ، حتى اضطر تشيخوف إلى الهرب وراء الكواليس بعد الفصل الثانى !

وحين قدم نجيب الريحاني وبديع خيري، مسرحية : «الجنيه المصري» عام ١٩٣٢ ، سقطت المسرحية سقوطا فاحشا، وكتب الريحاني في مذكراته يقول : إن جمهور القاهرة أعرض عنها إعراضا متزايدا حتى وصل إيرادها في إحدى الليالي إلى ثلاثة جينهات وحين عرضها في المنصورة من بعد، وصله خطاب تهديد يحذره من العودة إلى المدينة، بعد هذه الفعلة السوداء ! وكل من «طير البحر» و «الجنيه المصري» عرضتا من بعد مرات كثيرة وكان النجاح الواضح من نصيبهما !

يمكن ـ طبعا ـ أن يقال إن المسرحيتين تمثلان ـ كل من زمانها ـ فنا مسرحيا لم تألفه الجماهير لدى العرض الأول ، ثم تفهمته من بعد وجازته بالاقبال . هذا صحيح .

ولكن : من كان ـ إبان الحدث ـ يستطيع أن يجزم بهذا ـ ؟

تشيخوف نفسه اتهم مسرحياته ـ حتى الناضجة منها ـ بأنها ليست مسرحيات ، وإنما هي أقرب إلى الروايات . وإن الاهتمام فيها يتوه ويتوه وسط خيوط متشابكة كخيوط التريكو «الملعبكة» !

أما الريحاني وبديع، فقد بلغت بهما الحيرة وفقدان الاتجاه ـ بعد فشل «الجنيه المصري» ـ حد الانتقال من كوميديا مارسيل بابنول المرة، إلى هرج الفصل المضحك ، في كتب رخيصة وتباع

على المقاهى بملاليم ـ لجأ الصديقان إلى هذين العنصرين فى المسرحية التالية «المحفظة يامدام» التى وصفها الريحانى ـ رغم نجاحها ـ بأنها تعتبر أسخف ماوضعه مع صديقه بديع من مهازل طوال اشتغالهما بالكتابة للمسرح .

وليس معنى هذا أن التقديرات الموضوعية للعمل الفنى لا تأتى بنتيجة ، أو أن هذه التقديرات مضـــللة دائما . وإنما معناه أنهـا لا تنفرد بالحكم النهائى على العمل الفنى .

هناك عوامل أخرى، مثل : المزاج النفسى السائد لدى عرض عمل ما على الناس .. لقد جعل هذا العامل من ايرك ماريا ريمارك كاتبا عالميا فى أيام ، عقب ظهور روايته : «كل شىء هادىء فى الميدان الغربى» وجعل من جولى أندروز نجمة شباك تدر الملايين . أعطاها هذه الميزة مرة واحدة ، ومرة واحدة فقط ، ولا أود أن أستطرد فى ترديد هذه النغمة القلقة ، وإنما أردت أن أوضح أن الفنان وفنان المسرح بالذات ـ سيظل مدة طويلة أشبه بالصياد الذى يلقى شباكه فى البحر، وهو لايدرى أن كانت تعود إليه فارغة، أو تأتيه بالرزق الوفير !

التلفزيون ودور المسجل العظيم ..!

ينبغى أن يمتنع التليفزيون من الآن فصاعدا عن مسح الشرائط التى تحوى مواداً فنية أو ثقافية مهمة . ان تسجيل هذه المواد والاحتفاظ بها هما بعض مظاهر الخدمة الثقافية التى يستطيع هذا الجهاز العظيم أن يؤديها لبلادنا ، إلى جوار خدماته اليومية الكثيرة .

وكما استطاعت الصحافة الدورية أن تحتفظ لنا بأجزاء عزيزة ومهمة من تاريخنا القومى . كذلك يستطيع التليفزيون ـ وعلى نحو أهم وأشمل ـ أن يكون بحق متحفنا القومى المعاصر ، أن يكون السجل الأعظم الذى نلجأ إليه جميعا حين تعوزنا المعلومات البحتة.

لقد استطاعت التسجيلات الفردية أن تنقذ صوت الشيخ محمد رفعت من الضياع ، ولعبت الاسطوانات دورا فى تعريف الأجيال المتتابعة بفنون سلامة حجازى وسيد درويش ، وضمنت الأجهزة الالكترونية الحديثة أن تبقى ـ إلى الأبد ـ أصوات أم كلثوم وعبد الوهاب وغيرهما من كبار فنانينا .

وإلى جوار هـــذ ا، لعبت السينما المصـــرية دورا حيويا فى تســـجيل فنون التمثيل والإخراج فى بلادنا وحفظـــها من الضـــياع ، فقد تصادف أن كان الفن السينمائى فى الأربعين سنة الماضية أو نحوها بدائيا، فنقلت إلينا الســـينما المصرية ماهو فى الواقع مسرحيات كاملة مصورة سينمائيا، أصبحنا نشاهدها اليوم بوضوح ، وندرسها ونستخرج منها مانشاء من النتائج .

وهكذا حفظ من الضياع فن الريحانى العظيم .. وفن الكسار، وفنون أعداد كبيرة من ممثلى المسرح ابتداء من يوسف وهبى وانتهاء بثلاثى أضواء المسرح !

ويكفى أن نشاهد واحدا من «أفلام زمان» حتى ندرك عظم الخدمة التى أدتها لنا السينما المصرية دون أن تقصد ، وهى ـ فى رأيى ـ تعدل ماتورطت فيه من أخطاء .

وقد قام التليفزيون بنصيب لابأس به فى هذا التجميع الرائع لثروتنا الفنية .. ويكفى أنه منذ إنشائه حتى الآن قد استطاع ـ ولأول مرة فى تاريخنا الثقافى أن يحفظ لنا مسرحيات كاملة .. منقولة من المسرح رأسا . فأصبحت لدينا بهذا وثائق مسرحية مهمة تسجل تجاربنا ومنجزاتنا فى هذا الميدان، وتكون رصيدا

كبيرا لمتحف المسرح سيكون ذا فائدة واضحة حين يتكامل ـ ذات يوم ـ ذلك المشروع الذى ظللت أعمل ما أستطيع فى سبيله من أواخر الخمسينيات .

فاذا أضفنا إلى هذا أن التليفزيون يتعامل مع الأدباء والموسيقيين ورجال الفكر من كل لون .. وأنه يسجل مواداً مهمة تتناول أعمالهم وأفكارهم وأجزاء من حياتهم، استطعنا أن ندرك أن هذا الجهاز الكبير ينبغى أن يكون مسجلنا العظيم .. الذى نعتمد عليه فى إنقاذ تاريخنا المعاصر من النسيان .

وأنا أعلم أن هناك صعوبات كثيرة تدفع التليفزيون فى أوقات الزنقة ، إلى مسح شرائط مهمة، وأول هذه الصعوبات عدم توافر الشرائط نفسها.. واضطرار المسئولين إلى إصدار الأمر بالمسح لمواجهة متطلبات ساعات الإرسال الكثيرة .

على أن هذه عقبة ينبغى ـ ويسهل ـ تخطيها ـ لو أمكن فتح اعتماد خاص للتسجيلات المهمة .. اعتماد تؤخذ له الأموال الى جوار ميزانية التليفزيون ـ من ميزانيات الوزارات والهيئات والمؤسسات التى تفيد الآن أو فى المستقبل من أرشيف التليفزيون المصور، وعلى رأس هذه الجهات وزارات : الثقافة، والتربية، والشئون الاجتماعية والسياحة وغيرها .

وتكون بادرة طيبة لو أسهمت المحافظات فى هذا المشروع بأن اشترت شرائط تهديها للتليفزيون، لتسجل عليها المواد وتحفظ ، على أن يذكر فى أول كل شريط اسم المحافظة التى أهدته، وذلك بدلا من الاعلانات الكثيرة التكاليف التى تنشرها المحافظات ، فترى النور مرة ، ثم تطوى أوراقها .

وحين يكبر رصيد أرشيف التليفزيون .. ستصبح مواده ذات قيمة تجـارية أيضا، إذ ذاك يمكن إعارتها أو النسخ منها فى مقابل عائد .

ما رأى التنظيم الجديد للإذاعة والتليفزيون فى هذا الاقتراح ؟

يســـن ولـــدى

سمعت واحدا من المتفرجين يقول لصديقه، ونحن نغادر مسرح تحية كاريوكا : «ألقوا علينا درسا فى التاريخ والجغرافيا »! وكان المتفرج يشير بهذا إلى عيب واضح من عيوب المسرح التسجيلى ، ورثته مسرحية : «يسن ولدى» فيما ورثت من عناصر ، وأعنى به : جفاف الحقائق والنزعة إلى الخطاب الجهير .

ولكن العرض ـ مع هذا ـ ملىء بالمزايا . وهذه تشكل فيما بينها كسبا واضحا وحقيقيا للمسرح المصرى، ولمسرح التهييج السياسى خاصة .

غير أنه ـ كذلك ـ يحوى بعض السلبيات . وبهذه السلبيات أبدأ الحديث حتى أستطيع من بعد أن أركز على الإيجابيات الكثيرة التى تبرز فى مسرحية «يسن ولدى» وتجعلها واحدة من معالم هذا الموسم .

فى رأيى أن العرض يحاول أن يقول ماهو أكثر بكثير من طاقة سهرة واحدة، يضع لنفسه هدفا عسير البلوغ حقا، وهو عرض قصة الكفاح الوطنى من إيزيس حتى جمال عبد الناصر، مع

التركيز على قصة ثورة يوليو وماتعامل معها من قوى، وما واجهته من محاولات متعددة لسرقتها، أو ركوبها أولىّ عنقها، وقد لجأ العرض إلى عنصرى المسرح التسجيلى المألوفين .

رواية الأحداث تارة ، وتمثيلها تارة أخرى، مع ما يتخلل هذين العنصرين من خطاب مباشر إلى الجمهور عن طريق الفرد أو الجماعة .

وفي تقديرى أن الجانب المقول والمباشر فى العرض قد زاد زيادة ملحوظة عن الحد الذى يجعله مقبولا أو مستوعبا، وقد جاء نتيجة لا مفر منها لاتساع الرقعة التى حاول العرض أن يغطيها وزاد من الإحساس بوطأة هذ الجانب المباشر ، أن المسرحية تبرز السلبيات في عرضها للحياة السياسية فى مصر منذ عشرينيات القرن، ولا تخفف عن مشاهديها بالالتفات الواجب إلى الإيجابيات، والأثر الدرامى الذى تتركه هذه الحقيقة على العمل، يتمثل فى أن عنصر الصراع الثمين والحيوى لأى دراما ـ لا يوجد هنا بالقدر الكافي .

طوائف الشعب إما ضحايا مستكينة تثير الضحك والإشفاق، أو متقبلة راضية لما يلقى إليها من كلام، ولهذا فالفرد هنا أكبر من الجماعة، وحركة المواصلات الفكرية تجرى من أعلى إلى أسفل، وقلما تتخذ الطريق المضاد ، من أسفل إلى أعلى .

«وبهذه المناسبة : أين هبة ٩، ١٠ يونيو فى المسرحية ، ولماذا حرم فايز حلاوة نفسه من مغزاها العظيم وما كانت جديرة بأن تحمله من قوة درامية لمسرحيته؟»

على أن الذين رفضوا العرض فى عصبية، استنادا إلى بعض ماتقدم من نواقص مخطئون أشد الخطأ فإنهم بهذا يحرمون المسرح المصرى، ويحرمون الفنانين الكثيرين الذى عملوا فى « يسن ولدى » من أن يجنوا ثمار عملهم التى يستحقونها عن جدارة.

خذ مثلا الأجزاء التمثيلية التى حواها هذا العرض ، وخاصة المشاهد التى أداها عبد الغنى قمر وزميلاه، والتى استخدمها المؤلف بذكاء وخفة دم لفضح الرجعية، وتعريتها، بلا خطابة ولا ألفاظ ضخمة، ولا محاولة للوعظ والإرشاد .

وخذ مثلا آخر: ألحان بليغ حمدى النابضة ، التى تتراوح بين الغنائية العذبة، وبين واقعية لحن : « عمك شنطح » ، التى تذكرك على الفور بفكاهات الصالات ومسارح الاستعراض فى العشرينيات والثلاثينيات ، ومافيها من حيوية لا تقاوم !

وخذ مثلا ثالثا: قدرة كرم مطاوع الراسخة على السيطرة على

هذا الكم الكبير من الموضوعات والبشر والعناصر الفنية، وقيادتها جميعا كما يقود المايسترو العمل الفنى الكبير: قيادة حازمة ولبقة تصل بالعمل إلى البر العظيم .

وخذ مثلا رابعا : هذا الجمهور الكبير من الناس الذى يشاهد المسرحية فى كل ليلة، بعضهم يشاهدها محتجا، رافضا «دروس التاريخ والجغرافيا» ، وبعضهم يرى فى العرض فرصة للتنفيس عن نفسه، والبعض الثالث يصبر على المسرحية حتى النهاية، ويتأثر بها وينفعل .

إن هذا الجمهور قد أخذ على غرة بالعرض فليست هذه هى البضاعة التى اعتاد أن يجدها كل ليلة فى مسرح تحية كاريوكا. ليست هى بعينها على أية حال . ومع ذلك فإن الجمهور على اختلاف مشاربه وآرائه ، يأتى ويشاهد العرض ليلة بعد ليلة، حتى لتضيق به القاعة، فتوضع المقاعد الإضافية، ! وهذه ظاهرة مبشرة ينبغى أن توضع فى جانب الرصيد بكل وضوح .

كما أن اقتناع الفنانة تحية كاريوكا بأن تنفق الكثير من جهدها ومالها على مسرحية جادة من هذا النوع يشير إلى سعة فى الأفق وقدرة على التطور ليست ـ مع ذلك ـ مستغربة من هذه الفنانة الكبيرة القلب .

ويستحق فايز حلاوة أن نقدر الجهد الذى بذله فى الكتابة والتمثيل معا . وقد كان مقنعا ومؤثرا فى دور السيد المصرى . بينما أضفى صوت عفاف راضى على العرض عذوبة وشاعرية ، جعلتنى أحس بأن ما أشاهده ليس مجرد حفلة من حفلات المسرح، بل ليلة من ليالى الغناء والموسيقى .

وبعد فإن «يسن ولدى» جهد كبير ينبغى أن نقدره حق قدره، أن ندقق فيه ، لا أن نرفضه ألا نقف طويلا عند نواقصه . بل نتعدى هذا إلى عرض مافيه من خير وحب وجمال .

عـــالم جديــــد.. جميـــل

بعد رحلة بحث طويلة فى الزمان والمكان وأغوار النفس، يعود بيرجينت إلى سولفيج نادما، مستغفرا، يقول لها وقد ارتد طفلا رغم الشعرات البيض : «خبئينى ، خبئينى فى ثنايا حبك» !

كان بير قد حاول أن يستعيض عن القلب البشرى بالمجد، بالمادة.. بأحلام العظمة باع روحه وقلبه وآدميته وحبيبته فى سبيل هذا كله . ثم وجد آخر المطاف أن لاشىء يغنى عن القلب البشرى.

هنالك عاد نادما، ذليلا إلى حبيبته سولفيج . عاد وثمة أمل واه يحدوه إليها عساها تغفر. وإن كان لا يدرى كيف تغفر بعد كل ما حدث .

شىء من هذا الزيغ والندم يحدث لآدم فى مسرحية يوسف ادريس الفاتنة : «الجنس الثالث»

يظن آدم هذا أنه يستطيع أن يخلق الحياة فى المعمل، أن يخلق الحياة وهو يهين الحياة . يقتل الأرانب .. ويهمل عواطف الناس .. عــواطف مســاعدته الجــميلة نارا ، وعاطفته هــو . يهـمل هذا

كله فى سبيل تحقيق حلم طالما راود الكثيرين هزيمة الموت وتأكيد الحياة، وخلق بشر آخر، كالآلهة ، لايمرضون ولا يموتون.

لكن تجارب آدم العديدة تفضى جميعا إلى الفشل، يتداعى حلمه الرئيسى فى خلق الحياة بمعزل عن الحياة، ينجح مصل الموت الذى ابتكره، بينما يعجز مصل الحياة عن بعث الأرانب الميتة

إذ ذاك يثبت لمساعدته بما لايقبل الشك أن آدم قد سار على طريق لا منجاة منه بغير تضحية عظمى . فتقدم هى على هذه التضحية .. وحين يوشك مصل الموت الذى حقنت به نفسها أن يؤتى ثماره البغيضة ، يحدث لآدم شىء مهم ومفاجىء يتداعى البناء الذى جهد هذا الأحمق فى إقامته حتى يختنق فيه قلبه ويمنع عنه الحب . يقع العالم الغرير ـ من فرط حبه لنارا ـ على السر الذى سعى عبثا، بوسائل العلم المجردة، إلى الحصول عليه! من هى نارا هذه ؟ إنها الحياة ذاتها . الحياة المتطورة قوة الخلق هى فى المسرحية كتلة الحب والتدبير التى يسميها يوسف إدريس : «هى» والتى تتجسد من بعد فى «تمر حنة» ثم تفصح عن شكلها الآدمى الجميل فى نارا .

آخر مرة قابلناها فى أدبنا كانت تمثل دور الزوجـــــة فى : «يا

طالع الشجرة» وجالاثيا فى : «بيجماليون» وشمس النهار فى المسرحية التى تحمل هذا الاسم .. بينما نجد لها قريبتين فى آن هوايتفيلد «الإنسان والسوبرمان» وإيرين «حينما نبعث نحن الموتى» .

ولكنها تختلف عنهن جميعا انها المرأة الصائدة وقد تخلت عن أسلحة الصيد . الأنثى الخالقة وقد نبذت موقف العداء من رجلها العبقرى الفنان . هى أقرب إلى بينيلوبى وإيزيس فى انتظارها الصبور الطيب القلب لعودة الزوج والحبيب ، وهى تنجح مثلها فى أن تستعيد الحب والقلب ، ثم تمتاز بهذا الفعل الاسمى الذى تقدم عليه : الافتداء !

هذه مسرحية دينية فى جوهرها ،. مثلما أن «فى انتظار جودو» مسرحية دينية . فيها صب يوسف إدريس عذابه وتشوقه وحنينه الدائم إلى القرار ، وفزعه الدائم من القرار ـ صبها جميعا فى قالب متنوع السمات، تراوح بين واقعية المعمل المخلوطة بالخيال، ولامعقولية ميدان العتبة المطلسم وخرافية الطريق الصحراوى ، وفتنة وشفافية المدينة المسحورة ، ثم عاد الفنان من رحلته الثرية هذه لكى يواجه الإنسان مشكلته الرئيسية على أرض واقع جديد .

هى ليلة جديدة من ليالى ألف ليلة ـ ألف ليلة جديدة، الخيال فيها ليس خرافة وإنما مواكبة للعلم وتصحيح له وحفز ومن حسن الحظ أن اختار يوسف إدريس هذا القالب المتنوع لمسرحيته، فإنه بهذا قد ضمن لها جمهورا متنوع المنابت، كان ضمنه عدد واضح من أبناء الشعب، رأيتهم يشاهدون العرض كله مشدودين، مبهورين، ولكن ، آه لو كان الكاتب ركز انتباهه على الخط الرئيسى في المسرحية وتخفف من بعض افتتانه بالأفكار ، والمواقف ! إذن لاستطا ع أن يتحرك بأسرع وأرشق مما فعل، إذن لنبع من المسرحية فكاهة أكبر وبدا معناها أكثر وضوحا ولتخفف سعد أردش بالتالى من بعض الفنون المصاحبة التى سعى بها إلى تجسيد المعنى تارة، وتخفيفه تارة ثانية، وتجميله تارة ثالثة .

ولكن سعد لم يكن مستطيعا أن يفعل هذا .. ويوسف إدريس يركب الموقف على الموقف. آدم العالم هو أيضا الرجل المحب الذى يهفو إلى العشق ويفزع من الممارسة .. وهو فى الوقت ذاته أبونا آدم، يدخل الجنة ويحظى بنعيمها ثم يخرج منها إخراجا .

ونارا هى «هى» وتمر حنة والباحثة هيلدا والمساعدة الصبور نارا وهى أيضا أمنا حواء ، ترتكب خطيئة العصيان ، وتطرد من الجنة وتجازى بالحرمان، يضاف إلى هذا كله ما توحى به

المسرحية من مقارنات وما تستحضره من مواقف رغم بعض عيوب الكتابة والتجسيد ، فقد حدث هنا شيء مهم فى مسرحنا المعاصر : أخذ الحوار الذى بدأته الكلمة الدرامية مع فنون أخرى للمسرح من سنوات يؤتى ثماره، شعرت ، أنا أشهد «الجنس الثالث» أن صلة ما عقدت بين الكلمة والرقصة والموسيقى والديكور.وأن هذه الصلة جديرة بأن تقوى لتصبح وحدة فنون العرض من بعد حقيقة ووظيفة وشكلا جميلا .

كانت محسنة توفيق فى أكمل مارأيته لها من أداء، وبذل عبد الرحمن أبو زهرة جهدا يستحق كل تقدير وكان فى معظم الوقت فى أحسن ماننتظره منه من مستويات وتفاوت خط الباقين . والمسرحية تشهد بأن يوسف إدريس قد وقع على كنز عظيم، جدير بأن يجعل من مسرح الفكرة عرضا شعبيا للفرجة والفكر معا .

آفــــاق جديـــــدة

كما تهل علينا فرق المسرح الجوالة، بالضجة والحركة والمرح، فتقدم عروضها فى بساطة وحيوية آسرتين ـ كذلك يفعل ذلك الفريق المتوثب من الفنانين الذى يقدم الآن بنجاح شعبى كبير : مسرحية الغول. والفضل فى هذا النجاح يتقاسمه أحمد زكى وفؤاد حداد وفريق مسرح الجيب . والجميع ينطلقون من نبل بيتر فايس، وصلابة موقفه وقدرته على الوصول إلينا من خلال لغة المسرح .

غير أن اللحظة الحاسمة التى قررت نجاح هذا العرض، هى اللحظة التى عثر فيها أحمد زكى على الفتاح ـ بلغة الموسيقى ـ الذى قدم به «الغول» .

لقد قرر أحمد فى ذكاء ولماحية جديرتين بالإعجاب ، أن يقدم «الغول» على أنها «لعبة مسرحية» إلى جوار أنها عمل نضالى من الدرجة الأولى .

لم يقع أحمد زكى فى شرك واضح كان يمكن أن يسقط فيه شرك الجهامة ، لم يجد تعارضا بين أسلوب ، الكوميديا الموسيقية

وبين سمو الرسالة التى تحملها المسرحية بل أحس بأن الخفة والسمو جديران بأن يخيم كل منهما الآخر . الخفة توضح السمو، والسمو يخلع على الخفة عظمة وجلالا .

ووراء هذا التوفيق قرار فنى مهم اتخذه أحمد زكى وهو :

أن لا شيء مقدس فى العمل الفنى سوى جوهره وأن هذا الجوهر ـ مادام سليما ـ فهو قادر على أن يلبس رداء وراء رداء . ليس قادرا وحسب بل راغبا أيضا .

لهذا سعى أحمد زكى إلى بث حيوية الفرق الجوالة، وهذر وضحك السيرك، وجو الميوزيوك هول فى المسرحية ، ولم يلتفت إلى ارشادات بيتر فايس، حين قدر أنها لا تخدم فهمه للمسرحية فوزع الحركة المسرحية على سبعة عشر ممثلا بدلا من سبعة، واستخدم الإضاءة، بلا ترخيص من النص الأصلي ـ لأنه وعى تماما أنه يخاطب جمهورا، يقيم فى مصر وليس فى أوروبا .

وكان المخرج فى هذا يطاوع روح النص الشعرى الشفاف والقادر ، الذى تقدم به فؤاد حداد عن ترجمة للدكتور يسرى خميس، وفؤاد حداد ـ بدوره ـ كان قد اتخذ قراراً فنيا كبير الأهمية، هو البحث فى معانى مصر وأدبها وتقاليدها الفنية عن مقابل لما ورد فى نص بيتر فايس، من هنا استخدامه للكلمة المصرية القحة، وللموال ، والأغنية والنشيد وفن الأدباتى .

وكلها أدوات فنية فعالة، قربت وجدان العمل من وجدان مصر، وساندها فى هذا أن الموضوع الذى تعالجه المسرحية هو موضوع الناس كلهم موضوع المضطهدين فى كل مكان .

هذا الفهم الحيوى للنص من جانب أحمد زكى وفؤاد حداد يفتح الباب واسعا أمام تطوير المسرح التسجيلى تطويرا خلاقا، يمسح عنه الغربة، ويرطب من جفافه البادى، ألا تلاحظون معى أن العنصرين الفنيين الرئيسيين فى هذا المسرح هما :

الراوى «أو مجموعة الرواة» والممثل، أليس لهذين العنصرين مقابلان فى تقاليدنا هما الحاكى والمقلد ؟ الأول يروى الأحداث ويعلق عليها، والثانى يؤدى الدور التمثيلى على سبيل المحاكاة وليس على سبيل الاندماج ، ثم يؤدى أكثر من دور واحد فى عرض واحد، ولا يأبه للمعقولية ولا يبالى بالإيهام، لأن مسرح الحاكى والمقلد ــ مثل المسرح التسجيلى ــ هو مسرح الأداء على المكشوف؟

وآن الأوان بعد هذا كى أحيى الفنانين الذين حملوا على أكتافهم الشابة عبء تقديم هذه المخاطرة المحسوبة والناجحة .

وقليلة هى المرات التى رأيت فيها جماعة متماسكة مثل هذه الجماعة . لأول مرة ــ فى حدود تجربتى فى مصر ــ تتحول فرقة

ما إلى فريق ، بحيث يصعب عليك أن تخص واحدا منهم بالمديح ، مع ذلك لا بأس من ذكرِ بعض الأسماء : سناء يونس التى مثلت المطحونين فى وداعة وتعاطف وإحساس واضح بالقضية. ومديحة حمدى التى حملت دورها عل كفها كالجنوة المتقدة،، وراحت تدور به فى طول المسرح وعرضه، راوية وممثلة.. والمرسى أبو العباس ، الذى جسد دور رجل الدين الخدام، بما فيه من رياء وتواضع مفتعل وأحمد زكى الذى وضع فى دور الغول ما ينبغى له من صفاقة ونفاق ورضاً عن النفس .

هؤلاء دعتهم الذاكرة لامتيازهم البادى، ولكن امتيازهم هو جزء من التفوق العام الذى قدمه الفريق كله، بكل فرد فيه. بحث يصح القول بأن الامتياز هنا هو امتياز مزدوج بالنيابة والاصالة معا.

كذلك تعاطفت موسيقى وألحان عبد العظيم عويضة مع العرض، وساعدت كثيرا ـ هى ورقصات انجى الصلح ـ فى بث الجو المرح الساخر الذى غلف المسرحية .

وبعد : فإن النجاح الشعبى الكبير الذى تلقاه «الغول» كل يوم إنما هو تفويض مباشر من النظارة لكل من يهمه إلمسرح، بأن يسير على هذا الطريق ذاته، كلما تعلق الأمر بشكل مسرحى جديد ننقله إلى بلادنا أن لا نلبث طويلا عند مرحلة «النقل الميكانيكى »

بل نتجاوزها مسرعين إلى مرحلة الزرع الذى يستند إلى الخيال والابتكار.

وما أجدر شاعرنا الراسخ الجذور فى روح مصر وتربتها: فؤاد حداد بأن يصب وعيه السياسى وطاقته الشعرية فى أعمال مسرحية من هذا الطراز، أعمال تستقطر التراث، وتمد البصر إلى الحاضر والمستقبل ، وتجعل العرض المسرحى حفلة شعبية بالمعنى الحقيقى لكلمتى : حفلة ، وشعبية !

هل هتف العالم
ماتت التراچيديا .. تحيا الكوميديا ؟

حينما سعى الكاتب المسرحي الأمريكي يوجين أونيل إلى كتابة التراچيديا ، خرجت أعماله مليودرامات في الأساس، وحين كتب هنريك إبسن «الأشباح» لتكون ترچيديا عصرية جاءت المسرحية ميلودراما في الشكل والمضمون . كذلك حدث لبرناردشو حينما كتب : «ورطة طبيب» وحين أخرج آرثر ميللر : «مشهد من الجسر» كل هذه كانت محاولات لكتابة الترچيديا انتهت بها إلى الميلودراما. وثمة محاولات أخرى لإخراج التراچيديا أصبحت لدى التنفيذ تراچيكوميديا : مسرحيات تشيخوف مثلا ـ وعلى رأسها : بستان الكرز.

هل أصبحت التراچيديا غير ممكنة في عصرنا الحاضر ؟ يقول البعض: نعم . فقد فقدت المأساة أهم مقدم لها وهو : شبكة القدر الباطش التي لا مفر منها، والتي تجتذب خير الناس إلى الصراع مع القدر، ثم يأتيهم القهر من مغمز في شخصياتهم ينسرب منها الحدث المأسوي ، المأساة تعتمد على قدر صارم وإنسان شجاع يدخل معركته مع القدر غير هياب، يدخلها وهو واثق من الهزيمة

وتأتى الهزيمة بالفعل، ولكنها تكون أقرب الاشياء إلى النصر . لقد انتصر الإنسان على ضعفه وأكد ذاته وتحدى القدر . وهذا هو الجلال الإنساى فى أعلى صوره .

مثل هذا الجلال ـ يرى البعض ـ أصبح مفقودا فى أيامنا هذه وهذه نغمة عزفها أول من عزف ، الشاعر والناقد والكاتب المسرحى ت.س. إليوت . كتب فى «الأرض اليباب» يتخيل نهاية العالم فقال :

هكذا ينتهى العالم، هكذا ينتهى العالم، هكذا ينتهى العالم، ليس بانفجار ، وإنما بنشيج .

ومن بعده جاء كُتَّاب العبث : بيكت واينسكو وغيرهما، فرأوا أن مصير الإنسان لم يَعُدْ يصلح إلا لكتابة المهزلة . لقد أصبح الإنسان أضل وأحقر من أن يكون بطلا فى مأساة أو حتى فى راجيكوميديا . لايصلح لتصوير حالة إلا المهزلة . ومن ثم يوضع الناس فى مسرحياتهم فى صناديق القمامة، أو يتحولون إلى خراتيت، أو تزحم قطع الاثاث مساكنهم حتى يختفوا وراءها ويكادون يختنقون، إنهم أناس مقضى عليهم، قصارى مايمكن أن يحدث لهم من إيجاب أن يظلوا ينتظرون معجزة لاتأتى قط .

وبالطبع هنا تفجع واحتجاج على هذا المصير، ولكن الفنان

العبثى لايستطيع أن يتحول عن هذا المنظر الموغل فى التشاؤم لمستقبل الإنسان .

وأعود إلى نقطة الإنسان وجلاله، وغياب هذا الجلال فى العصر الحديث، فأرى أن هذا الجلال لم ينته فى أيامنا هذه، وإنما هو أخذ يتضاءل ـ تدريجيا ـ منذ نشأة الرأسمالية فى أوروبا . وتفكك المجموعات الأممية الكبيرة التى كان الاقطاع يضم أشتاتها على شكل : «العالم المسيحى» . كانت هذه المجموعات تمثل، فى نظر أصحابها، الإنسانية جمعاء، فلما تفككت أخذ الإنسان العظيم، ظل الله فى الأرض، والكائن الذى خلقه الله على صوته، أخذ يتحول إلى فرد فى أمة، ومواطن فى بلد ، وجعلت القوميات المختلفة التى تخلفت عن تصدع المجموعة الأممية تدخل فى منازعات وحروب متواصلة أكدت على مر السنين فكرة الفرد فى أمة بعينها، وليس الإنسان فى نظام كونى شامل .

وكانت هذه هى الضربة الكبرى التى أصابت التراجيديا وحولتها من مأساة الإنسان إلى أحداث محزنة تصيب الفرد . هذا هو السر فى غياب المسرح العظيم فى انجلترا ، بعد موت شكسبير ومعاصريه . وهو يفسر كيف انكمش المسرح بعد عودة الملكية عام ١٦٦٠ من نتاج قومى إلى نتاج طبقى طوال القرنين السابع والثامن عشر . فلما أخذت الرأسمالية العصرية تقوى

ويشتد نفوذها في القرن التاسع عشر وتخلق معها حشودا من العاملين لحسابها ، ظهر فن الميلودراما بديلا أساسيا للتراچيديا، كي يعبر عن آلام وأحلام هؤلاء العاملين .

ورغم أن الرأسمالية هي في الأساس نظام عالمي كان يمكن - نظريا - أن يعيد التكتل الأممي الذي شهدته الإنسانية أيام الاقطاع - فإنه لم يفعل هذا لسبب وحيد وهو أن الرأسمالية تقوم على فكرة الفرد المتحكم في الجموع لقد دفع طابع الرأسمالية العالمي إلى تكتل الرأسماليين وحدهم لتحقيق مصالحهم ، وأخذ يقاوم تكتل العمال للدفاع عن مصالحهم . ومن ثم لم تقم وحدة على المستوى الإنساني كان يمكن أن تخلق فنا إنسانيا شاملا .

غير أن مشكلة التراجيديا لاتنتهي بهذا التفسير فقد خلقت الاشتراكية، في الجانب الآخر، تكتلات أممية، فهل أفلحت هذه التكتلات في خلق فن إنساني شامل ؟

الجواب هو : لا طبعا .. والاسباب كثيرة . لعل أهمها هو صرامة التطبيق في البلاد التي اعتنقت الاشتراكية، وتدخل السلطة تدخلا معيبا في حرية الفنان في أكثر من موضع وأكثر من مرة . ومن هذه الاسباب أيضا أن وجود الكتلتين الرأسمالية والاشتراكية هو في حد ذاته مظهر من مظاهر التجزئة العالمية، لن ينتهي إلا اذا حسم الصراع بين الكتلتين عن طريق الحوار البناء المستمر، وليس عن طريق الحرب .

ومرة أخرى أعود إلى ظاهرة اختفاء التراجيديا لألقى مزيدا من الضوء على هذا الاختفاء ، يرى البعض أن هذا الاختفاء راجع إلى حقيقة واضحة وهى أن عصرنا هو فى جوهره عصر مأسوى العالم كله بملياراته التى قاربت الستة، يقف على حافة الدمار النووى الشامل، ليس للإنسان وحده، وإنما لمعظم ، إن لم يكن لكل، أشكال الحياة على هذا الكوكب .

فأية تراجيديا أبلغ وأقسى من هذه التراجيديا ؟ وكيف يمكن لعمل فني أو مجموعة أعمال أن تحيط بهذه المأساة الفظيعة التى تقف جاهزة للانفجار ، لأول خطأ من حاسب الكتروني أو أى مظهر من مظاهر استعراض القوة قد يلجأ إليه سياسى مغامر فيجد نفسه وبلده والإنسانية جمعاء فى خضم الفرن الــذرى الذى لا يرحم؟

كان مجتمع الاقدمين مستقرا، منسقا إلى حد بعيد، كانت فيه مسلمات كثيرة مريحة وكانت التراجيديا تقوم بعملية فصد الدم الفاسد، كلما تجمع فى جسد الفرد أو جسد الأمة، ليعود الفرد وتعود الأمة من بعد إلى حياة صحية مطمئنة .

أما اليوم، فأى فصد هذا الذى يستطيع أن يخلصنا من الرعب النووى ؟ حينما حاول إبسن فى : «الأشباح» أن يستعيض عن قدر الأغريق بقدر اجتماعى، هو الوراثة، وقدر صحى، هو الأمراض

التناسلية، انهارت مسرحيته لدى أول تقدم اجتماعي وطبي . فأية مسرحية يمكن أن تخلصنا من قنبلة النيوترون ، والحرب الكيماوية والحرب البكتيرية ، والصواريخ المتعددة الرءوس العابرة المحيطات؟ وأى فن يمكن أن يقنعنا بأن الخلاص من هذا الرعب البشع أمر ممكن لدى مشاهدة مسرحية أو فيلم أو قراءة كتاب ؟

هذا عن طبيعة العصر المأسوى . ولكن لهذه الطبيعة جانبا آخر يدعو إلى التفاؤل، أو ينبغي أن يدعو إليه. فالجانب الآخر لمأسوية العصر هو النقيض تماما . هو الكوميديا التى أخذ شأنها يعلو علوا متزايداً فى أيامنا هذه، حتى أصبحت فنا جماهيرا ومطلبا شعبيا فى أماكن كثيرة من الأرض ويمكن ـ طبعا ـ أن نفسر هذا ـ لأول وهلة ـ على أنه هرب من مأساة العصر، ورغبة فى التخفف من جبال الهموم التى يرزح تحتها القلب البشرى فى عصرنا .

غير أن هذا تفسير ناقص . وهو أيضا ليس جوهر الحقيقة . وإنما هذا الجوهر هو أن الإنسان، وسط المخاطر الكبرى التى تحيط به، يحقق العام بعد العام انجازات ضخمة تعلى من شأنه أمام نفسه، وتزيد من قدرته على السيطرة على الطبيعة، وتمكنه من رسم خطوط مصيره العامة وفى دقة تتناسب ـ طردا ـ مع كل انجاز . الإنسان الآن يطرق أبواب النجوم ، ويتطلع إلى السفر بين

الكواكب ويرمى إلى قطع الحبل السرى الذى يربطه بالأرض، وهو يجد فى هذا كله نشوة كبرى، تشبه نشوة الملاحم . وانجازاته هذه تبعث الطمأنينة إلى نفسه ـ رغم الرعب النووى، ورغم قصر نظر الأنظمة السياسية والاقتصادية شرقا وغربا ـ ورغم مجاعات العالم الثالث وأوبئته وانفجاراته السكانية. هناك نغمة من التفاؤل تزداد قوة وتتسرب إلى الأعمال الفنية على شــكل كوميديا إن كــان بالإنسان نواقص ـ تقول الكوميديا ـ فان من الممكن إزالتها . ان لم يكن الإنسان كاملا، فهو قادر على اكمال نفسه . ومن ثم تسلط الكوميديا سهام النقد على المعايب والأخطاء القابلة للاصلاح .

فى القرن السابع عشر طالب الكاتب المسرحى الإنجليزى وليم كونجريف بكوميديا إنسانية ، تصلح الأخطاء ولا تتشفى فى عيوب لا يمكن إصلاحها . وكانت هذه خطوة كبيرة نحو تخلص الكوميديا من خطيئة الهجاء، والضحك المر، والهزء بعاهات الناس، ثم خطا برنارد شو خطوة واسعة نحو كوميديا إنسانية خالصة، سماها الناقد والباحث المسرحى إيريك بنتلى : «الكوميديا الطيبة القلب» وذلك حين وضع شو الناس جميعا على المسرح : شخصياته المنتقاة ، ومتفرجى الصالة ، والكاتب نفسه، دفع بهم جميعا إلى الخشبة وجعلهم يتبينون جميعا لا فضل لأحد منهم على

الآخر كلهم بشر وبكل منهم عيوب، من الواجب أن نضحك لها جميعا، ولا نضحك عليها .

ومن قبل كانت الكوميديا تتملق المتعاملين معها. تقنع هؤلاء المتعاملين بتفردهم وتميزهم وخلوهم من المعايب ، ثم تروح تعرض عليهم مجموعة من الناس قد لفها العيب من كل جانب . فيشعر «زبون الكوميديا» إذ ذاك بالاستعلاء ويرضى غروره ويربت على نفسه في خيلاء. وقد انهى برناردشو هذا الموقف الزائف بأن صاح بالصوت الجهير في كل أعماله : كلنا خطأة، وكلنا معيبون، وكلنا محتاجون للإصلاح .

وقد رأى إيريك بنتلى فى هذا ـ والحق معه ـ ثورة فى عالم كوميديا ، حولها من مسار إلى مسار .

وقد تكاتفت مع كوميديا شو كوميديات أخرى تتفق مع شو فى الهدف ، وإن اختلفت في الصيغة ـ هناك كوميديا تشيخوف المبللة بالدموع، التى تضحك حماقات الناس، وترثى لهم رثاء قويا، وتأسى أن يكون هذا مصيرهم، بصرف النظر عن مواقعهم فى الخريطة الاجتماعية : إقطاعيين كانوا أم عمالا أم موظفين أم رأسماليين ناشئين ، كما يحدث فى «بستان الكرز» .

وهناك كوميديا المهرج الإنسانى العظيم : شارلى شابلين . الذى ساند الفقراء ضد الأغنياء وجعل للفقراء حبه وعطفه ودموعه، وسلط سلاح الهزل البتار على تخمة الأغنياء وغرورهم ، وضيق

ذات أرواحهم، وسخر السخرية كلها من تنظيم إقتصادى يجعل الفرد ترسا فى آلة «العصر الحديث» والقتل مهنة مربحة تمارس فى إقتدار ، وبحسابات لا تدخلها العواطف البشرية ولا تحكمها قوانين الأخلاق . «مسيو فردو» .

عن طريق أناس عظام مثل هؤلاء تشق الكوميديا لنفسها طريقا يمكن أن يجعلها فن العصر، وهى بالفعل متجهة هذا الاتجاه وقد كان هذا كله فى بالى يوم ناديت فى الستينيات بالضحك الهادف فثار علىّ وسبنى كورس الجهلاء والأدعياء وتجار الضحك ومقاولى الفرفشة الخالية من كل قلب . وها هم أولاد اليوم يحصدون العاصفة ، بعد أن بذروا الريح .

الإمبراطور جونز يموت ويحيا .. !

دخلت الزنجـــية العجوز قصر الإمبراطـور جـونز وهى تتلفت رعبا . كانت إمرأة طاعنة فى السن تحمل على كتفها الواهنة كل ما استطاعت حمله من متاع هو ـ فى حال الفقراء أمثالها ـ أقل من القليل : صرة من القماش الملون بها متاعها القليل هذا .

انسابت العجوز إلى الباب . وهى حذرة كل الحذر ، قاصدة طريق الخروج من قصر الإمبراطور جونز. غير أن تلفتها، وحذرها لم يمنعاها أن تقع فى براثن رجل طويل القامة ، منحنى الكتفين كان يرقب حركاتها فى ريبة وتوفز .

اسم الرجل سميذرز ، وهو تاجر «نصاب» من أهل لندن الشعبيين يقيم فى امبراطورية جونز ويسرق الفقراء الزنوج، ويصاحب الإمبراطور على غير ود، ويدخل وإياه فى صفقات يمتصان فيها مزيدا من الدماء ، فهما شريكان متوافقان ، وإن كان الواحد منهما يعرف عن الآخر كل مايشين .

ظل النصاب يرقب الزنجية العجوز برهة ، ثم إنقض عليها فجاءة وألقى عليهـا قبضة لافكاك لجسدها الواهن منها .

قالت المرأة العجوز وهى تسترحم : لاتقل له ياسيد ! لا تقل له!

قال النصاب: تعنين صاحب الجلالة ، إبن اللئام ؟ ماذا جرى إذن؟ وأين بقية الزنوج؟ قالت العجوز تحت وطأة التهديد : فروا جميعا .. فروا إلى التلال .

انتهز شعب الإمبراطور جونز فرصة تمتع امبراطوره العزيز بنوم القيلولة فهربوا جميعا عن بكرة إبيهم وتركوا الإمبراطور المفدى يغط فى نوم هنىء .

ويدرك النصاب معنى هذا العمل على الفور ستدق طبول الحرب وشيكا وهو لهذا لا يحمى سعادته ويروح يتشفى فى الامبراطور جونز ذلك الزنجى النتن الرائحة، الذى صنعه بيديه فإذا هو امبراطور بين الزنوج يختال متبخترا ويتعالى على من صنعه .

ولا يمضى طويل وقت حتى يدخل الإمبراطور ، طويلاً ، متين البناء له ملامح الزنوج، ولكن شيئا ما يميزه : قوة إرادة ووثوق بالنقس ظاهران .

يدخل الإمبراطور فى لباس العجب يدخل متبخترا فى سترة زرقاء خفيفة الزرقة تنتشر فيها الأزرار النحاسية الصفراء ، وتزين

الكتفين والياقـــة والكمين منها ألياف مذهبة . أما ســروالـه فأحمـــر قاني الحمرة، يشقه على الجانب من الفخذين شريط رفيع خفيف الزرقة هو الآخر، ويتم الهندام حذاء من الجلد ذى مهمازين من النحاس ، وحزام يتدلى منه مسدس طويل مرصع اليد باللؤلؤ.

هذا هو الامبراطور إذن. كان يمكن أن يكون هدفا للتندر لولا مهابة فيه . تضعه موضع القبول .

وكان ســميذرز النصاب قد وضع أصبعين فى فمه وأطلق صفيرا مســـموعا، فصحا الإمبراطور من نومه وهو ضيق الصدر يعجب لهذا الذى واتته الجرأة كى يصفر فى قصر الإمبراطور والإمبراطور يظن أن زنجيا ما قد «ارتكب» هذا الصفير ويهدد بأن يسلخ جلود بعض من زنوجه لقاء هذه الفعلة الشنعاء . فلما يعلم أن سميذرز هو الذى صفر، يدور بين الاثنين حوار مضحك ولذيذ: التاجر النصاب يذكر فيه الامبراطور بفضله عليه يوم ضمه إلى تجارته المشبوهة ـ حين لم يكن يجرؤ أحد غيره على أن يفعل هذا، بالنظر إلى قصة كانت تطارد جونز وتحكى أنه كان سجينا فى أمريكا يوما ما، لجرم ارتكبه ثم فر من السجن لاجئا إلى أفريقيا.

أما الامبراطور فهو يمن على التاجر أنه قام، نيابة عنه ، بكل أعماله القذرة ، وببعض الأعمال التى تتطلب عقلا وسعة حيلة. فهو إذن قد صنع التاجر، لقاء العون الذى لقيه منه أول الأمر .

ونعلم من خلال الحوار أن رجال البلاط قد اختفوا، وكذا جنرلات الجيش والوزراء ويسمع الامبراطور هذا النبأ فلا يأبه ، لابد أنهم ـ كعادتهم ـ انتهزوا فرصة القيلولة ونزلوا إلى المدينة يشربون ويتشدقون بالكلام الرنان فلا خطر من غيابهم إذن .

يقول الإمبراطور وهو يحاور التاجر : قد أعنتنى فى البداية ـ هذا حق ،ولكن لم يمض وقت طويل حتى نصبت نفسى ـ بنفسى ـ إمبراطورا على هؤلاء الزنوج المغفلين : من سجين هارب اختبأ فى سفينة أصبحت إمبراطورا فى عامين .

ويرد التاجر وهو يكاد ينشق حقدا ويتحرق رغبة فى المعرفة : لابد أنك قد أخفيت ما جمعت من مال فى مكان ما ، ويقر جونز بأن هذا هو ماحدث بالفعل: وضع أمواله فى أحد المصارف الأجنبية كى لايصل اليها أحد أيظن التاجر أنه قام بدور الامبراطور من أجل الوجاهة وحسب؟ الوجاهة جزء من اللعبة، ومقصود به أن يرضى جموع الزنوج المتطلعة إلى أبهة الاحتفال والبهجة وعروض السيرك، تلك التى تصاحب دائما مواكب

الأباطرة. ليكن إذن : لقد أعطاهم جونز الحفل والبهجة وأخذ منهم أموالهم !

ثم يلتفت الامبراطور الى التاجر ويقول : لا تنس أنني قد دفعت ديني لك مرات كثيرة، تركتك تمارس تجارتك المشينة تحت حمايتي كنت أصدر القوانين لمنع التجارة المشبوهة وأتقدم بنفسي لحمايتك من طائلة ما أصدر من قوانين .

ويرد التاجر بقوله: رجاء عدم المؤاخذة ـ لقد كنت أنت نفسك تسرق باليسار واليمين ، وتفرض الضرائب على الزنوج حتى مصصت دماءهم جميعا .

ولكن الإمبراطور يزعم أنه مازالت بعروق الزنوج بقية من دماء سوف يمتصها في غضون ستة أشهر ، ثم يرحل عن البلاد مستقيلا .

ذلك أنه ليس مغفلا وهو يعلم تماما أن الإمبراطور لايستطيع أن يبقى في منصبه إلى الأبد والحصيف الحصيف ، من أدرك هذا منذ البداية فعمل لغده والشمس مشرقة، حتى اذا ماغطت السماء غيوم الأحداث نزل على كرسيه وهو يقبل يده ظهرا لبطن، قانعا بالغنيمة والأياب .

وحين يقول التاجر إن الإمبراطور كان يكسر كل قانون بمجرد أن يصدره ، يرد الإمبراطور بقوله ولم لا ؟ ألست الإمبراطور؟ الإمبراطور فوق كل قانون أسمع ياسميذرز : هناك نوعان من السرقة سرقة صغيرة كتلك التى تقوم أنت بها وسرقة أخرى كبيرة، وتلك هى مهمتى. السرقة الصغيرة تؤدى بك إلى السجن والسرقة الكبيرة تجعل منك إمبراطورا، وتحفظ لك مكانا فى قاعة المشاهير ، حين تغادر هذه الدنيا ، هذه هى الحكمة التي تخلصت إلى بعد سنوات عشر من العمل حمالا فى قطارات البولمان فى أمريكا. كنت أسمع البيض يتداولون هذه الحكمة ، فلما واتتنى الفرصة ، عملت بها .

ثم نعلم من باقى الحوار كم هو ماكر وقدير، وخبير هذا الإمبراطور جونز لقد أطلق فى الناس شائعة تقول : إنه لا يموت قط برصاص عادى . هو من قوة البدن بحيث لا تقتله إلا رصاصة صنعت من فضة . ومن يومها سلم الزنوج أمرهم إلى مولاهم الإمبراطور. ويئسوا من أن ينالوه . فمن أين لهم برصاص صنع من الفضة ؟

ومضى الإمبراطور ، فأحكم حكايته. صنع رصاصة من الفضة بالفعل وقال لشعبه الوفى : إنه سوف يقتل نفسه بها، حين يحين

الحين ، أما محاولاتهم هم لقتله بالعادى من الرصاص فلن تصيب النجاح قط ، ومن يومها يمشى الإمبراطور فى الأسواق وهو آمن !

على أنه منذ الآن لن يأمن أبدا إن اختفاء رجال القصر والحرس قد صحبته سرقة كل جياد الامبراطورية بما فيها جواد التاجر النصاب ، فهى الثورة إذن لا شك فى هذا الآن ، وعلى الامبراطور أن يهرب سعيا على الاقدام أن أراد أن يبلغ النجاة .

كان قد قرر منذ دقائق أن أمامه فسحة من الزمن قدرها ستة أشهر، قبل أن تهب رياح الثورة .والآن، وقد هبت الريح قبل الموعد فانه مستقيل من فوره، وذاهب إلى أحد الموانىء حيث تنقله سفينة فرنسية إلى مكان آمن ، ومن ثم يقبض أمواله من المصرف الأجنبى ويعيش ناعم البال كل ماعليه الآن أن يمضى من توه، لايلوى على شىء.

ويترك الإمبراطور صديقه النصاب حائرا بين الاعجاب بحزم عدوه والتشفى فى مصيره، ويتجه إلى الغابة التى تفصله من الشاطىء. وطوال المناظر السبعة الباقية من هذه المسرحية ـ مسرحية «الإمبراطور جونز» لعميد الدراما الأمريكية : يوجين أونيل ـ يتنقل الإمبراطور فزعا، مطاردا، تجرى وراءه أشباح ماحدث له فى الماضى وماحدث منه. ولا تكف طبول الحرب عن أن

تبلغ أذنيه ـ طبول الـ «توم توم» تقرعها جموع شعبه الثائر، الذى يجد وراءه مصمما على أن يدركه ويفتك به .

فى أمريكا كان جونز قد قتل رفيقا له كان يلاعبه فى أحد الأماكن العامة فزج به فى السجن ليمضى فيه عشرين عاما من الاشغال الشاقة، وحدث ذات مرة أن أغلظ له حارس السجن فى القول فتناول جونز معولا وفلق به دماغ الحارس، ثم حطم قيوده وولى هاربا .

تذكر جونز وهو فى ظلام الغابة الافريقية كل ماجرى له فى الماضى وماجرى لأسلافه. تذكر كيف كان جدوده يباعون ويشترون بالمزاد العلنى. يتحلق البيض حولهم، ويروحون يعلقون على ميزاتهم البدنية ويتحسسون عضلاتهم ومتانة بنائهم كأنما هم والبهم سواء . وتذكر أيضا ذلك الزنجى ليم، الذى حاول قتله فى صورة سابقة ولكنه أخطأ الهدف، فأرداه جونز قتيلا ، وتذكر واقعة قتل رفيقه فى اللعب، وقتل حارس السجن. تذكر هذه الاشياء جميعا وهى تطارده وتظهر له كما تظهر الاشباح لمن استبد به الرعب ،فأخذ جونز يطلق النار من مسدسه ذى الطلقات الست، حتى يهرب الرعب من سمعه وبصره ونفدت الرصاصات الخمس التى حشا بها مسدسه ولم تبق الا الرصاصة الفضية ، التى كان

قرر أن يبقيها للأزمات وزعم لنفسه أنها كالتعويذة، جديرة أن تدفع عنه كل سوء .

غير أنه مضطر الآن لاستخدامها دفاعا عن نفسه.كان الثوار قد أحاطوا به ، وأخذت دقات طبولهم تعلو وتعلو ورأي جونز فى خيالاته الساحر الطبيب الذى تعرفه كل قبيلة أفريقية ـ رآه يرقص من حوله ، ويحيط به ثم يستخرج بسحره تمساحا بشع المنظر يخرج من الماء وينظر اليه بعينين خضراوين قاسيتين مسددتين نحوه كفوهتى غدارتين ويأمر الساحر جونز بأن يسلم جسده للتمساح ويكاد جونز يفعل ولكنه يتذكر الرصاصة الفضية، فيطلقها على التمساح فتختفى الرؤية البشعة على الفور .

على أن جونز لا ينجو مع ذلك تحيط به جموع الزنوج ويطلق أحد الثوار النار عليه فيرديه قتيلا. ونفهم مما يقوله قائد الثورة إن الإمبراطور قتل، لأن الثوار نجحوا أخيرا فى أن يصنعوا لأنفسهم رصاصة من الفضة !

كتب يوجين أونيل هذه المسرحية اللافتة للنظر عام ١٩٢٠، وأودع فيها بعضا من تجاربه وآرائه وخططه الفنية . كان من رأيه منذ البداية أن من الواجبات رفع مستوى الدراما الأمريكية مـــن

مجرد عروض مسرحية تمتع ولاتخاطب العقل والروح، إلى لون فني كان اذ ذاك جديدا على الأدب الأمريكي هو الدراما التى ترتفع بالعمل المسرحى إلى مستوى الأدب. دون أن تفقد مميزاتها وحيويتها وقابليتها للتحسين على خشبة المسرح .

وكان لا يرى بأسا فى أن يضمن مسرحية هى واقعية فى الأساس مثل المسرحية الحالية، ألوانا فنية أخرى غير الواقعية ، قصد إغناء اللون الواقعى ، وهو لون سرعان مايضيق به الكتاب والنظارة معا، وذلك اذا ما هو اقتصر على عرض الواقع ونقده وحسب، تلك طريقة غير مؤدية كما اكتشف كل من إيسن وتشيخوف وبرناردشو كل فى حينه، فسعوا إلى المزاوجة بين الواقعية والرمزية فى بعض أعمالهم.

لهذا نجد أونيل فى هذه المسرحية يردف الواقعية بشىء من التعبير المكثف الذى يشبه الشعر، ويستعين بأساليب المدرسة التعبيرية ، حين يغوص فى لاوعى الامبراطور جونز ويستخرج منه مخاوفه ويروح يجسد هذه المخاوف على شكل أشباح تطارد الامبراطور الهارب، وتسلمه فى النهاية إلى قدره المحتوم .

ومما يشهد بقدرة الكاتب وتمكنه الواضح من فنه أن مسرحيته لا تفقد جذورها الواقعية قط بل هى تظل أمينة لتقاليد المسرح الضاربة فى القدم ذلك أن الحوار الذى يدور بين الامبراطور جونز والتاجر الانجليزى النصاب هو ذلك الحوار اللذيذ المترع بالفكاهة والأفكار الطازجة ، الذى يتبادله الثنائى الكوميدى فى المسرحيات

الكوميدية التقليدية ، ويزيد من كم الفكاهة فيه أنه يستخدم انجليزية الزنوج الشعبيين الأمريكيين ، وانجليزية الشعبيين من أهل لندن، وهما لهجتان حافلتان بالفكاهة وبالاستخدامات اللذيذة والطازجة للكلمات المألوفة بحيث يصبح الحوار فى نهاية الأمر مبادرة بين الفصاحة الشعبية الانجليزية وتلك الزنجية الأمريكية، يقدمها ثنائى كوميدى أحدهما أبيض والآخر أسود .

ويضيف إلى كوميديا هذا الحوار أن الموقف مقلوب رأسا على عقب فهذا رجل أسود يستذل رجلا أبيض ويفرض عليه سيطرته، إنه الموقف المعكوس الذى تعرفه الكوميديا العالمية. موقف السيد حين يصبح عبدا والعبد حين يصبح سيدا .

وإلى جوار الواقعية والكوميديا والتعبيرية تقف آراء الكاتب فى الوضع كله فى مشكلة الزنوج فى أمريكا، وفى مشكلتهم فى أفريقيا ، حين يقعون فى حالة الدول الأفريقية حديثة الاستقلال ضحية لنصاب وراء نصاب، يعلن نفسه ملكا أو امبراطورا أو زعيما ثم يروح يسرق باليمين وبالشمال كما يقول التاجر النصاب.

إن هذه مسرحية تتحدث إلينا بلغة هذه الأيام، رغم أنها كتبت منذ مايزيد عن نصف قرن وما على الإنسان الا أن يدير بصره هنا وهناك فى أفريقيا وآسيا، وأمريكا اللاتينية ، ليدرك أن الامبراطور جونز إن كانت رصاصة فضية قد قتلته ذات يوم فهو لايزال يبعث فى أماكن كثيرة مستندا ـ هذه المرة ـ إلى الدبابات والصواريخ وأجهزة التنصت، لدعم حكمه المتهاوى دائما .

عندما استقال جوتة احتجاجا على كلب

ذات مرة، اضطر الشاعر والمفكر الكبير جوتة إلى الاستقالة من أحد مناصبه بسبب كلب !

حدث هذا حين كان ذلك الكاتب العظيم يشرف على مسرح دوقية ويسمار بألمانيا، بتكليف من الدوق كارل أوجيست .

وكان جوتة قد انفق من حياته الغالية أكثر من خمس وعشرين سنة في الإشراف على ذلك المسرح، واضطلع إلى جوار هذا بأعمال رسمية أخرى كلفه بها الدوق، كان من بينها منصب وزارى.

وكانت هذه الأعمال تشغل وقت جوتة، وتحول بينه وبين التفرغ للخلق الفنى .

وتشاء الأقدار أن يكون دوق ويسمار هذا من هواة الكلاب المتحمسين ، وتشاء أيضا أن تفد إلى مسرح ويسمار مسرحية تدعى «كلب مونتاجريس» كانت تطوف بلاد أوروبا إذ ذاك بنجاح كبير .

كان دور البطولة فى المسرحية معقودا لكلب أحسن تدريبه،

وأوكل إليه المؤلف أمر إنقاذ البطل من الإعدام عن طريق القيام بأعمال محددة مثل القفز على سور، أو فك رتاج باب، أو قرع جرس ، أو إمساك فانوس بالأسنان، أو غير ذلك من ألاعيب تمهر الكلاب فى أدائها بعد التدريب المناسب. وأحب الدوق أن يشهد هذه الألعاب الظريفة، فأمر بعرض المسرحية فى مسرح القصر الذى كان جوته يشرف عليه .

ووجد الفيلسوف الكبير أن هذه إهانة أكبر من أن يتحملها رجل مثله كان يتطلع إلى رفع فن المسرح إلى مستوى شوامخ الأعمال الفنية، فقدم استقالته إلى الدوق ومضى غير آسف .



نقرأ اليوم هـذه النادرة الطريفة ونبتسم ، ولكننا ـ أيضـا ـ لا نملك إلا أن نسأل : «ترى من المخطىء فى تصرفه، دوق ويسمار أم جوهان وولف جانج فون جوته؟

سيقول بعضنا على الفور ، الدوق طبعا ! وهذا أمر مفهوم .

ولكن دارسا كبيرا من دارسى الدراما فى العالم هو الأراديس نيكول يرى غير هذا الرأى . يقول نيكول : رغم أننا ننعطف تلقائيا إلى موقف جوته فإن الحق يبقى مع مؤلف المسرحية، فهو كان أدرى من جوتة بطبيعة العصر .

كان هذا هو عصر الجماهير العريضة التى اندفعت إلى

المسارح تطلب نصيبها من المتعة بعد أن زاد عدد المتفرجين زيادة كبرى، عقب قيام الثورة الفرنسية .

وتلفتت هذه الجماهير الجديدة حولها فلم تجد بضاعة مسرحية تفهمها وتتعاطف معها فى فرنسا، كان مسرح راسين، الكلاسى قد أصبح أسطورة يدعمها ويحميها طاقم كامل من الدراسات والنظريات والفنانين .

وفى إيطاليا ، كان رجال من طراز الفييرى ، يحاولون أن يعيدوا مجد اليونان القديم عن طريق المسرح الشعرى .

وفى ألمانيا، كان شيللر يجهد فى إنشاء مسرح قوى يكون فيه قبس من لهيب شكسبير بينما كان جوته يمعن بمسرحياته فى طريق التجريد . وقد فشل الاثنان فى الالتقاء بالناس .

كل هذا بينما جماهير المسرح الجديدة تتطلع إلى من يحدثها عن آمالها وأمانيها ، ومن يترجم لها شعارات الثورة الفرنسية من حرية وإخاء ومساواة إلى أحداث مثيرة، تقبض على انتباه، وتمتع، ولا تخلو من موعظة حسنة، ثم لا تقطع صلتها بما يدور خارج المسرح من حوادث يومية .

وهنا انبثق إلى الوجود ابن من أبناء الثورة الفرنسية هو جيلرت دى بيكسيريكور الذى كتب مسرحية «كلب مونتاجريس» فدفع بجوتة إلى الاستقالة .

كان مقدرا لبيكسيريكور هذا أن يكون أشهر كتاب المسرح فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، وأن يصبح المنافس الوحيد لوليم شكسبير طوال خمسين عاما متصلة، وأن يتتلمذ على يديه بعض من الكتاب الفرنسيين الكبار من أمثال هوجو وديماس.

وقد فهم بيكسيريكور مهمته من اللحظة الأولى، فقال كلمة مشهورة فى هذا الصدد . قال : «إنما أكتب لمن لا يقرأون» وعنى بهذا ان عليه أن يترجم القصة المسرحية إلى أحداث وعرض مرئى، وأن يعطى هذين العنصرين الأولوية على الحوار ومايحمله من أفكار.

كذلك وجه بيكسيريكور أن العنف الذى أطلقته الثورة الفرنسية، والدماء الكثيرة التى سالت مع أحداثها قد أصبحا جزءا من المناخ العام، فضمن مسرحياته هذين العنصرين، وأضاف اليهما الخيال المجنح والسعى الدائم وراء كل جديد، مما حفزه ـ مثلا ـ إلى إعطاء البطولة إلى كلب بدلا من آدمى، لما فى هذا من من تشويق شديد لمتفرجيه .

وبهذا أصبح بيكسيرويكور ملكا غير منازع لنوع جديد من الفن المسرحى اسمه : الميلودراما وغدت الميلودراما التعبير الأساسى . عن روح بدايات القرن التاسع عشر، وهى روح رومانسية فى جوهرها ، وليست كلاسية.

ومن ثم ، كان مقدراً لبيكسيريكور أن يغلب جوته، وأن يستقيل الأخير فلا تعبأ باستقالته الجماهير، بينما يظل الأول يردد : أنا كورنى الميلودراما، أنا العبقرى، أنا ملك البولفار !

وننظر نحن اليوم فى هذه الحكاية فى ضوء عصرنا ومطالب أمتنا، فنستخلص منها الدروس التالية :

★ إن الفن الجيد يهزم نفسه لو هو أدار ظهره للجماهير وأن الجماهير، لا تغفر لأحد أن يتعالى عليها، حتى لو كان هذا الأحد هو : جوهان وولف جانج فون جوته !

★ وإن من واجب الفن الجيد أن يسعى إلى الجماهير، يجس نبضها ويتعرف على مطالبها الحقيقية ، ثم يقدم هذا كله فى عمل فنى يستهلم الجماهير، ولكنه لايقعد عند حدود ماتطلب الجماهير .

وهى مهمة عسيرة حقا، لأنها تطلب إلى الفنان أن يكون فردا بين الجماهير ورائدا لها فى وقت واحد . غير أنها مهمة ضرورية، وبشقيها الاثنين معا .

والدليل على هذا نجده فيما حدث من بعد لأعمال بيكسيريكور، التى أفرطت فى إرضاء الجماهير .

إننا ننظر الآن حوالينا فنجد هذه الأعمال كلها قد لفها النسيان.

وحتى هوليوود ، التى تقبل على كل مثير، لم تسع إلى تقديم أي منها، بين عشرات من الأفلام المثيرة التى تخرجها فى كل عام.

وإذا كان بيكسيريكور يذكر الآن أصلا، فإنما يذكر فى كتب تاريخ المسرح ـ مرة ـ ومرة أخرى من أجل أثره التكنيكى على غيره من الكتاب الأبقى أثرا .

ومن جهة أخرى، فان أعمال جوته المسرحية من طراز «أجمونت» و «افيجينيا» و «فاوست» لاتزال فى أساسها كتبا تقرأ، وليس مسرحيات تمثل .

ذلك أن جوتة قد أهمل الشق الأول من مهمة الفنان ، وهى ضرورة أن يبدأ من حضن الجماهير، ثم يرتفع، ويرفع الجماهير معه ..

ومن ثم أيضا، لا نملك الا أن نشيد بعبقرية وليم شكسبير، الوحيد الذى انتصر على الزمن في هذا الثلاثى الذى شاءت أقدار المسرح أن تكونه، وتضع افراده موضع المواجهة مع بعضهم البعض : جوته، وشكسبير وبيكسيريكور .

فقد كتب شكسبير للجماهير، ولكنه وضع فى فنه شيئا أكبر بكثير من مطالب الجماهير وحاجاتها الوقتية .

بل لقد استطاع أيضا أن يتخطى حدود طبقات أخرى أرقى من الجماهير، وأوفر حظا من الثقافة .

ومن هنا جـــاء ت عبقريته الحقيقية .

فهى ليست عبقرية فنية وحسب، ولكنها ـ أساسها ـ بصيرة شديدة الصفاء جعلته يتبين أن العمل المسرحي هو مركب عضوى، مكون من أشياء كثيرة .

وأن على هذا المركب أن يكون ـ فى نهاية الأمر ـ بضاعة حية يمكن تقديمها بالفعل على خشبة المسرح، ولا تقنع أبدا بأن تكون عملا مطبوعا ، حتى ولو ضمته أفخر جلدة، ووضع موضع الصدارة فى مكتبات العالم .

مســـرح للصمّ فى بريطانيـا
ولا مســـرح فى بـلادنا لمن يســمعون !!

من إحدى عشرة سنة، خطرت لشابة بريطانية فى أواسط العقد الثانى من عمرها، اسمها «بات كيسيل» فكرة طيبة قالت الفتاة لنفسها: إن يكن الصمّ لايسمعون ، فما الذى يمنعهم من أن يعبروا عن أنفسهم تعبيرا فنيا يزيل ما بنفوسهم من مرارة، ويضعهم على قدم المساواة مع من يسمعون ؟

لماذا لا يعبر الصمّ عن أنفسهم عن طريق التمثيل الصامت، والإيمائى، وهو اللغة العالمية التى يأنس لها من يسمع ومن لايسمع على حد سواء ؟

وكان أن ألفت هذه الشابة المكافحة أول فرقة تمثيلية للصمّ فى بريطانيا عام ١٩٦٠ .

ويظهر أنها وجدت فى عملها الجديد هذا ما زادها حماسا، فإنها مالبثت أن تركت عملها الأصلى فى هيئة الإذاعة البريطانية، وتفرغت لتعليم الأطفال من مختلف الأعمار ـ فى النوادى وفى

المدارس الخاصة بالمعوقين ـ كيف يجتازون عقبة رزأتهم بها الاقدار، ليعبروا عن أنفسهم تعبيرا حرا، يعيشون به فى دنيا الناس .

وفى البداية لقيت «بات كيسيل» شيئا غير قليل من المعارضة، فلم يكن التمثيل الإيمائى والمرتجل يستخدمان قبل ذلك الوقت مثل هذا الاستخدام الفنى الطليق، وإنما كان المدرسون يستعملونه كمجرد وسيلة لشرح الدروس وتلقينها للصم من الأطفال . أما تعبير هؤلاء عن أنفسهم فكان يتم بالوسائل التقليدية : أى بتعليم الأطفال كيف يفسرون حركات الشفاه ، وكيف يعبرون عن أنفسهم بالكتابة وهكذا .

وشيئا فشيئا جعلت المعارضة للفكرة الطيبة تتراجع ثم تخفت وأخذ مزيد من المدرسين يؤمنون بفائدة المسرح الصامت فى تعليم الصمّ وتعويدهم العيش الكامل مع الأصحاء .

وفى الربيع الماضى، عقد مهرجان للتمثيل الصامت ، اشترك فيه الصم من عشرين مدرسة موزعة على أنحاء بريطانيا، ثم أقيمت دورة تدريبية للمدرسين الذين يعملون فى مدارس الصم، حضرها واحد وعشرون مدرسا ومدرسة ، لم يسبق لأى منهم أن استخدم التمثيل الدرامى الصامت فى تربية الأطفال .

واليوم تستعد « بات كيسيل» لتقديم مسرحية كاملة بالأداء الصامت فى لندن من ١٦ إلى ١٨ من الشهر القادم، وذلك بعد أن عرضت هذه المسرحية ذاتها فى أوائل أغسطس الحالى فى باريس

. أما المسرحية فاسمها : «الرحلة» وهى مأخوذة عن أوديسة هوميروس .

لماذا أشغل القارىء العربى بأنباء كيسيل، وفرقتها الصغيرة من الممثلين الصم ؟

ليس لمجرد الطرافة، افتح هذا الموضوع، ولا أنا أنتوى أن أطالب بإنشاء فرقة للتمثيل الصامت من بين أبنائنا المعوقين، على ما فى هذا الإنشاء من فائدة محققة لهؤلاء الأعزاء .

وإنما دفعنى أمر الفرقة الإنجليزية ، وما حققته من نجاح نبيل ومؤثر، إلى أن أقول : «إذا كان التمثيل الصامت ينمى شخصية الصم، ويجلب لهم السعادة والصحة فأولى بالتمثيل الناطق أن يحقق نجاحا أكبر مع الذين لا يشكون عيبا ولا عاهة من التلاميذ الذين تعج بهم مدارسنا الابتدائية والثانوية .

هؤلاء ، لماذا نتركهم يتخرجون بمئات الألوف كل عام، دون أن نربطهم بفن المسرح، بالعديد من الأساليب ؟

لماذا لا نختار لهم نصوصا جيدة من الأدب المسرحى، مابين عربية وعالمية، نجعلها مادة للمطالعة فى الفصول، وللقراءة الحرة خارجها ؟

لماذا لا نشجعهم على تكوين الفرق المسرحية داخل المدارس ونعلمهم كيف يختارون لها النصوص مما يقرأون، وكيف يؤدونها، وكيف يخرجونها وكيف يشاهدونها وكيف يتذوقونها ؟

وأهم من هذا كله : أما أن الأوان كى تنظر المدرسة المصرية إلى فن المسرح على أنه فن عميق، ومفيد، ومطور للشخصية وحافز للمعرفة ؟

ألم يقتنع خبراء وزارة التربية وواضعو برامجها، بعد أن اتصل النشاط المسرحى العريق أكثر من قرن وربع القرن، بأن هذا الفن قد استوطن التربة العربية ومد فيها جذورا وأخرج ثمارا أصيلة؟

ألم يأتهم ان طابورا طويلا من الإعلام قد كتبوا للمسرح من أمثال مارون النقاش، ويعقوب صنوع، وعتمان جلال، ومحمد تيمور، وتوفيق الحكيم وفتحى رضوان ومحمود تيمور وألفريد فرج ونعمان عاشور ولويس عوض وغيرهم !

ألم يبلغهم أن جامعة الدول العربية قد أخرجت عددا لا بأس به من مسرحيات شكسبير مترجمة إلى لغة عربية مشرقة، بأقلام صفوة من مثقفينا ؟

وأن مصر والكويت قد أخرجتا مئات من المسرحيات العالمية، مابين معاصرة وكلاسيكية، فى طبعات رخيصة ، مصدرة بدراسات عميقة ومفيدة .

إلم يحفز هذا كله خبراء وزارة التربية إلى أن ينظروا بعين الجد إلى المسرح وفنونه فيعتبرونه أدبا حقيقيا، ونشاطا ضروريا، وليس مجرد لهو وهواية، تستطيع البرامج المدرسية، أن تتخفف

منها دون تبكيت ضمير، بل دون خسارة أيضا ؟!

إذا كان القصد من دروس النصوص في المدارس أن تتقوم الألسنة ، وتتحصن الأساليب فإني أشهد أنني قد غنمت غنما باقيا من مسرحية شوقى المعروفة : «مصرع كليوباترا» التى حفظتها فى طفولتى عن ظهر قلب، لمجرد أن أخى الأكبر كان يدرسها فى معهده العالى، وكنت أنا أجاوره فى غرفة الاستذكار، وأسمعه يرددها بالصوت العالي .

ولاشك عندى فى أن فائدتى كانت خليقة أن تكون أكبر وأعمق، لو أننى شهدت المسرحية من بعد تمثل على خشبة مسرح مسرحى متواضع .

ذلك كان جديرا بأن يعمق فكرة المسرح فى نفسى وفى نفوس تلاميذ كثيرين غيرى، كانوا يتوقون أعظم التوق إلى المسرح، وفنون المسرح، ولا يجدون ما يبل شوقهم الكبير .

وكان أن تركتهم مدارسهم يخرجون إلى الحياة وهم عاجزون فنيا .

غادروا مقاعد الدرس وهم ـ فى لغة هذه المقـــالة ـ صـــم لا يجدون أمثال «بات كيسيل»، تأخذ بأيديهم ، وتعلمهم وفرة التعبير عن الذات .

وأخيرا : هل كتب على وزارة الثقافة وأجهزتها الفنية أن

تتعامل إلى الابد مع جماهيرها على مستوى محو الأمية الفنيــة، لا تكاد تتعداه .؟

أليس من الأجدى لنا جميعا أن تتولى وزارة التربية توفير التثقيف الفنى الأساسى لتلاميذها ، ثم تعمق وزارة التعليم العالى هذا التثقيف ، فإذا خرج طلابها إلى الحياة العامة، تلقفتهم وزارة الثقافة لتبنى على الأساس العريض صرحا كبيرا باقيا :

الفنـــان والمــوقف!

فى عام ١٨٩٨ ، أقام الملك أوسكار الثانى، ملك السويد، حفلا فى قصره باستوكهولم، تكريما للكاتب المسرحى النرويجى، .. هنريك ابسن. قال الملك وهو يحادث ضيفه الكبير، ويناقش بعضا من أعماله، اسمع ياابسن: ما كان لك أن تكتب مسرحية «الأشباح» . انها عمل غير طيب .!

وعلى الفور توتر الجو بين الملك والفنان الكبير، وكانت الملكة صوفى ـ زوجة الملك ـ تحضر اللقاء، فأسرعت تحاول تلطيف الموقف. أما ابسن، فقد ظل بعض الوقت صامتا، محرجا، ثم انفجر يقول: كلا ياصاحب الجلالة ، بل كان واجبى أن أكتب «الأشباح» .

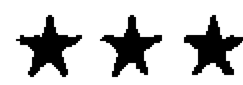
أى الرجلين كان الملك الحقيقى فى هذا الموقف الطريف؟ الرجل الذى أوصلته الوراثة والسياسة إلى الملك، فظن أنه يستطيع ـ من موقع السلطة ـ ان يحكم على الفنان وأعماله، أم الرجل الذى كسب «عرشه» بعقله، وروحه وألم نفسه وجسده معا؟ كان ابسن يعلم أن مسرحيته هذه جديرة بأن تستفز الكثيرين . فقال

لناشـــره : لو لم يكن هذا شأن المسرحية ، ماعنيت بكتابتها !

ذلك أن العمل الفني عند ابسن وغيره من الفنانين البعيدي الغور ـ هو في جوهره صرخة تحد ـ حفز إلى التغيير ـ شجب للماضي والحاضر معا ـ وهو كذلك استشراف للمستقبل ودعوة له. ومن هنا يحمل العمل الفني الجاد دائما بذور ثورة من نوع أو آخر. ثورة تقبلها القلة، وتقف الأغلبية منها موقف الرفض العنيد.

ومن واقع إحساس الفنان بهذا كله ، يتخلص له شعور حتمي بأن فنه ليس تعبيرا عن ذاته وحسب، وإنما هو أيضا رسالة عليه أن ينهض بها، في سبيل أن يغير ما يراه واجب التغيير، وهو يقدم على تبليغ الرسالة راضيا أو كارها ، سخط عليه الناس أم مدحوه !

ذلك ما عناه ابسن حين تحدى الملك وقال وهو يمضغ الألم : «كلا ياصاحب الجلالة ، بل كان واجبي أن أكتب «الأشباح» !



ولكن، ماذا قالته «الأشباح» لعصرها، وماذا تقول لكل العصور؟

امرأة وزوجة تكشف لها مجتمعها عن زيف كبير : تبينت أن الناس من حولها يعيشون أسرى للماضي وأفكاره الباليه ، وعاداته

الموروثة، فهو مجتمع يحكمه الموتى من وراء القبور . أى يسيره الأسلاف بما تركوا من أفكار وأحكام، أصبحت تشكل القانون الخلقى لعامة الناس، وهؤلاء ـ بمطاوعتهم لهذا القانون الذى لم يشتركوا فى وضعه، أو حتى صياغته ـ إنما يعيشون مع «الأشباح» ـ أشباح الموتى من الأسلاف .. تتبين المرأة هذه الحقيقة المهمة وتثور عليها، ولكنها ماتلبث أن تفقد شجاعتها وتستكين ترضى أن تبقى مع زوج تحتقره وتنجب منه طفلها الوحيد، فيكون فى هذا الخطوة الجبانة إلى الوراء، جوهر مأساتها هى ومأساة من تحب .

الأب يموت وهو فى أشد حالات الانحلال الخلقى، والابن يرث من أبيه مرضا تناسليا، فتفسد حياته وينتهى به الأمر إلى الجنون، وتقبع الأم وحيدة .

آخر المسرحية ، وحيدة إلا من الندم الممض . تعنف نفسها بشدة وتقول : لو أنها سارت فى طريق الثورة حتى غاية الشوط ـ لو أنها تحلت بالشجاعة ومارست الرفض كاملا وحتى النهاية ، ماحدث لها ولا لأحبائها ماحدث . ولكنها رضيت بالظلم .

قنعت بأن يعامل المجتمع الرجل المتورط فى الخطأ معاملة التغاضى والرحمة، ويعاقب المرأة التى تقدم على الخطأ ذاته معاملة قاسية لا رحمة فيها .

ولو انصفت الزوجة نفسها وغيرها من النساء، لدعت إلى أن يعامل المجتمع المرأة والرجل على قدم المساواة . فان كانت هناك ـ فى مجتمع ما ـ امرأة ساقطة يجب عقابها، فما ذاك إلا لأن هناك ـ فى المجتمع نفسه ـ رجلا ساقطا يفلت من العقاب . إن المجتمع الظالم ـ المجتمع الذى صنعه الرجال لكى يعيشوا فيه على حساب النساء ـ يتغاض عن المخطىء، ويمسك بتلابيب المخطئة ومن ثم تستقر الجريمة فى أرواح الناس تسكنها كما تسكن الأشباح البيوت المهجورة ، ويسدرون فى خطأ رهيب هو : النظر إلى الفضيلة بمنظارين مختلفين .!

هذا هو جوهر الثورة الكامنة وراء «الأشباح» . وهى قدرة كاسحة ، تهاجم المجتمع من أساسه . وتعرى نفاقه وظلمه، وقد استفزت هذه الثورة الكثيرين للرد والرفض ، ووصف المعاصرون المسرحية بأنها هدامة عديمة الخلق وبلغ من سوء استقبال الناس لها أن نسخا قليلة جدا من العشرة آلاف التى طبعت منها قد بيع، بل لقد تأثرت كذلك باقى مسرحيات ابسن المطبوعة، فقل الإقبال عليها .

غير أن الفنان لم تفارقه شجاعته لم يعد من منتصف الطريق كما فعلت بطلة مسرحيته ، بل أخذت تخرج من قلمه الكاشف المسرحية بعد المسرحية، جعل ينظر فيها جميعا إلى الأفراد

والجماعات ، محددا لنفسه هدفا أسمى سعى دائما إلى بلوغه وهـــو : ان على المرء ان يكون ذاته .ان يحقق ذاته . ان لا يسمح لأحد بأن يتسلط عليه ويرسم له نمط حياته بمقتضى مشيئة الأشباح !

ذلك أن أبشع مصير فى عرف ابسن هو أن يفقد المرء روحه ، ويعيش ظلا لغيره .

لهذا يرتعد بطل مسرحية «بيرجنت» ـ إحدى أعمال ابسن الرمزية ـ حينما يقال له : لم تكن جسورا فى حياتك، فالآن نصهر روحك فى البوتقة العامة ونلقى بها إلى مادة الخلق الأولى، يرتعد البطل، لأن هذا الموت الذى لا حياة بعده . الموت بلا بعث !

★★★

ظل ابسن يكتب حتى أصيب بنزلة فى المخ أفقدته القدرة على تذكر حروف الهجاء غير أنه ابدا لم يتوقف .

لقد انكب على قلمه وأوراقه وراح يعلم نفسه الهجاء من جديد !

الفصل الثالث

شهداء المسرح

شهداء المسرح

في ورقة قدمتها عن قضايا المسرح السياسى فى مصر، خلال ندوة أقامتها اللجنة المصرية لتضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية فى مايو ١٩٨٧ قلت : عجيب حال المسرحيين فى كل العصور : يتوزعهم كره الحكام لهم ، وتدله الجماهير فى حبهم، يطاردهم الساسة ويحرق الأباطرة بعضهم : أحرق الامبراطور «كاليجولا» فنانا مسرحيا فى داخل أحد المسارح، ثم يجدون من بعد أن لا غنى للدولة عنهم أبدا .

الناس محتاجون إلى الرغيف والمسرح ـ هكذا وجدت الامبراطورية الرومانية من وجهة نظرها . أما الناس فقد وجدوا فى المسارح آخر معاقل الرأى الشعبى الرومانى، الذى حرم حق الإسهام فى مناقشة شئون الوطن، فقام فنانو المسرح ـ المهرجون والمغنون أساسا، بفضح نفاق الحكام وفسادهم نيابة عن الجماهير.

وظلت الحركة بين المسرح والحكام متوترة دائما، يلهب الفنانون رجال الدولة بالسياط فيرد بنفى الفنانين أو عقابه عقابهم بدنيا، ثم

لا تلبث الجماهير العارمة أن تطالب بعودة الفنانين إلى موطنهم .

وتنهار الامبراطورية الرومانية ، ويتشرد فنانو المسرح فى الطرقات والمزارع وممرات الجبال، هربا من الخطر المسيحى على فن المسرح، فيكون من نصيب أفقر الناس وأقلهم حظا من متع الحياة ــ المهرجون من جهة وجماهير الفقراء من جهة أخرى ـ أن يخفوه بين طيات أرواحهم ، وأن يمدوه بالعون المادى، ويبذلوا من القليل الذى يملكونه ويغشون عروضه راضين مبتهجين مشجعين فكان أن انتشرت الفرق الجوالة، وحملت بمفردها شعلة المسرح قرونا طويلة حتى أشرق نور عصر النهضة ، فتضاعف عددهم، واحتلوا مركزا مرموقا فى المسرح الأوروبى، وخرج من صفوفهم بعض من ألمع فنانى المسرح، على رأسهم موليير والممثلة الإيطالية إليندا ديوز .

وحين كانت سلطات عصر النهضة فى فرنسا، وانجلترا تحظر عليهم الأداء بالكلمات لأن هذا حكر للمسارح الرسمية ، ابتكروا فن التمثيل الصامت، ونوعوا فى فنون التمثيل، فأدخلوا البهلوان والسحرة ونمر الحيوانات وفنون الركوب .

ثم سقط الباستيل، فتلقف فنانو المسرح الشعبى هذا الحدث الجلل وحيوه بالتعبير الفورى ، كتب أحدهم فى باريس مسرحية من أربعة فصول اسمها : «سقوط الباستيل أو انتصار الحرية»

وعلى الفور استوردت إنجلترا الملكية المسرحية وتهيأت لتقديمها على مسرح كوفنت جاردن، ولكن السلطات صادرتها، فتم إعداد ثان للمسرحية اعتمد فنون السيرك فى الأداء فنجا من غضب السلطات ، وحين قدم إعداد ثالث درامى خالص هذه المرة . ونجح نجاحا مدويا، ألقت السلطات القبض على الممثل الأول - چـون بالمر - وسجنته بوصفه وغدا ومتشردا ، جرؤ على أن ينطق بالكلمة فى مسرح مخصص للموسيقى والرقص . فلما تقدم ممثل آخر ليقوم بدور زميله المسجون انقضت يد السلطة من جديد لتقبض على الممثل المذنب، وتدفع به إلى السجن ، لم يردها عن هذا صيحات الإعجاب التى صاحبت العرض، وإنما أزعجها إزعاجا شديدا أن الممثلين هتفوا فى نهاية العرض ومن أعماق قلوبهم بحياة الفرنسيين ، فردد المتفرجون الهتاف بحماس بالغ .

ولم يكن هذا شأن المسرح السياسى فى أوروبا وحدها . ففى وطننا العربى استخدم الكُتاب المسرح وسيلة للتهييج السياسى بإلقاء الخطب والقصائد الحماسية، كما فعل «إمام العبد» خلال الفصلين الثالث والرابع من مسرحية «اسكندر فرح» ، «ضحايا الجهل» فاقتحمت الشرطة المسرح وفضوا التمثيل وألقى القبض على الخطيب وصاحب الفرقة، وحرر لهما محضر فى قسم الموسكى، ومن ثم أصبح وجود أفراد البوليس العلنى والسرى فى

دور المسرح أمرا مقررا .

وفى باقى أجزاء الوطن العربى، تعرض فنانو المسرح للمصادرة والسجن، فى إحدى دول الخليج ألقى القبض على أفراد فرقة مسرحية كاملة وأودعوا جميعا السجن بعد ليلة واحدة من عرض مسرحية وجدت فيها السلطات ما يسىء إليها ، وفى المغرب ممثل اسمه «القرى» اتخذ من فنه سلاحا للتغيير، فأسلمه هذا إلى الاضطهاد والتعذيب والنفي، ثم مات فى ظروف غامضة ، وعرف من بعد باسم «دفين الصحراء» وكانت وفاته مناسبة للحداد العام.

هؤلاء جميعا أسميهم «شهداء المسرح» ، وأضع على رأسهم من بين فنانينا العرب أسماء :

عبد القادر علوله، فنان المسرح الشامل الذى اغتالته يد الإرهاب بالجزائر .

منصور محمد ، الذى أعطى حياته لإنشاء مسرح جديد وفقد هذه الحياة فى سبيل الدفاع عن هذا المسرح .

محمود دياب ـ نجيب سرور ، اللذين ماتا قهرا .

ميخائيل رومان ، الذى مات ضيقا بعد أن شددت السلطات الرقابة على مسرحياته .

وبهؤلاء جميعا افتتح هذا الفصل عن شهداء المسرح خارج بلادنا العربية .

حكايـــة مُهـــرج

يحكى تاريخ المسرح حكاية طريفة ..

ففى عام ٢٨٧ بعد الميلاد أصدر حاكم إحدى المدن المصرية الخاضعة لسلطان الرومان أوامره باضطهاد المسيحيين الذين يعيشون تحت سلطانه، وكان بين الذين اتهموا باعتناق الدين الجديد رجل محترم يعمل شماسا، ولكنه ـ على شدة إيمانه ـ لم يكن يملك العزم ولا الحمية اللتين تؤهلانه للاستشهاد فى سبيل العقيدة . وفكر الرجل كيف ينجو بجلده، دون أن يضحى بدينه، وهداه التفكير إلى حيلة طريفة .

ذهب إلى مهرج معروف فى المدينة، ورجاه أن يلبس ملابس القسس، وأن يقدم ـ منتحلا شخصه ـ القربان المألوف الذى كان يرفع لآلهة الرومان آنذاك .

ووافق المهرج ـ واسمه «فيليمون» ـ من فوره على هذا «التمثيل» الظريف، ووجد فيه فكاهة تلذ له . غير أنه حينما وقف فى مجلس الحاكم ، ورأسه منكس ، مغطى بقلنسوة ، وجد نفسه ـ عوضا عن أن يقدم القربان ـ يقول فى رباطة جأش وإيمان : «أنا مسيحى ، ولن أقدم للآلهة قربانا» .

ورفع رأسه وهو يقول هذه الكلمات . كى يتبين الناس من حوله أنه ليس القس العاصى الذى يظنون ، بل هو المهرج «فيليمون» معبود الجماهير ، وضج المجلس بالضحك العالى . وظن الحاكم أن مايجرى إنما هو مجرد هذر لا غير ، يقوم به ممثل هازل ، اعتاد أن ينتزع الضحك، انتزاعا من آلاف المعجبين. غير أن فيليمون ظل ساكتا برهة . ثم عاد يقول : «أنا مسيحى، ولن أقدم قربانا فى هذا المكان ».

ونظر الحاكم فى عينى المهرج ، فراعه أن يجدهما تلتمعان التماعا هادئا ومتصلا فأحس من فوره ان من يقف أمامه لم يعد ذلك المهرج الذى عرفته المدينة مهذارا وأحبته .

قال الحاكم لجمهرة المواطنين الذين جاءوا يشهدون الحدث . وقد علا فى صوته الغضب : «ياقوم . ماذا نفعل بهذا الرجل ؟ أنقتله من فورنا ، أم نسلمه لعذاب بطىء على الصليب؟»

وصاح الناس فى صوت واحد : «لا . لا تجعلوا بهجة حياتنا يموت بهذه الطريقة .فإنا فى هذه المدينة، نوشك ـ من شدة الحب ـ أن نعبده ».

ثم اخذ الكل يبكون من فرط الرثاء والخوف . والتفت الحاكم إلى المهرج مرة أخرى وقال : «حقا أن لك قلبا من حجر . إذ تسمع وترى مشهد الحب هذا ، ولايلين له فؤادك . قدم القربان أتوسل

اليك ، وأعد للناس فرحتهم . إن الأعياد على الأبواب . وأنت فيها تمثل للشعب» .

غير أن فيليمون لم يتزحزح، وإنما أعاد ماقاله فى هدوء ووثوق.

وللمرة الثالثة رجاه الحاكم قائلا «: سيحزن الكثيرون لفقــدك لا محالة . وما أشقى أولئك الذين يدخلون المسرح من بعد ، فيجدونه خلو منك » ولكن هذا التوسل كله لم يجد فيليمون نفعا .

وسادت الفوضى المكان وجـــاء وا بالشماس المسكين وألقوه إلقاء أمام الحاكم وسألوه : لماذا لم يختر لحيلته اللعينة هذه شخصا لا يأبه له الناس، بدلا من هذا الممثل الذى تتحلق حوله القلوب؟

ولم يكن مفر من أن يأمر الحاكم ــ والأسى يعصر قلبه ــ بأن يبدأ تعذيب فيليمون . ومن ثم أخذ ثلاثة من الاتباع يلهبون الممثل بالسـياط ،. ومن جـديد تعالى هياج الجماهير وصــاح النــاس « لا تقتلوا حبيبنا، لا تقتلوه »

ومرة رابعة جعل الحاكم يرجو فيليمون قائلا : فيليمون . انقذ نفسك وقدم القربان . أنظر كيف يحزن الناس لمجرد أن موتك يخطر ببالهم فما أعظم حزنهم من بعد . حينما يرونك على

الصليب بالفعل ، ربما لم يجل ببالك ـ من قبل ـ ان الناس يحبونك كل هذا الحب ، غير أنك الآن ـ لفضل الآلهة ـ ترى بعينيك الدليل فأجبر بخاطر أحبائك وقدم القربان . إنك إن فعلت فسوف تعيد الفرحة إلى قلوب من يأسون الآن لك . ولو قد غيرت رأيك حقا فأذهب من فورى إلى الحمامات بهجة واحتفالا .

ولكن فيليمون لم يغير رأيه قط . وإنما قال مخاطبا الجماهير : « يا أهل بلدى الطيبين . لا تحزنوا لهذه الضربات التى أتلقاها الآن . فلا أظنكم نسيتم ضربات أخرى كنت ـ وآخجلتاه – أتلقاها فى المسرح على أيدى زملائى الممثلين . كنتم إذ ذاك تضحكون لهذه الضربات الفكاهية ، غير أن الملائكة كانت تبكى والآن قد صار حقاً وعدلا ألا ترجح دموعكم كفة الميزان ، فإن فى الكفة المقابلة أفراحا يضىء بها رهط الملائكة، وابتهاجا بخلاص ونجاة روحى .

ولم تجد مع فيليمون أية محاولة من بعد ، فلقى الموت وهو سعيد ، بينما بكاه أهل المدينة وحزنوا، له كما يحزنون لإمبراطور عالى الشأن .

ماالذى حدث للممثل المهرج فيليمون؟

تقول سجلات التاريخ الدينى ـ وهى تبرز المعجزة وتشرحها ـ إن فيليمون سمع صوتا يأتيه من السموات العلا ، فخشع وآمن ، وقدم الروح .

ويقول فيليمون ذاته انه وجد نفسه الحقة وهو يواجه الموت في موقف بالغ الجلال .

أما أنا فأقول : إن شيئا آخر قد حدث في نفس فيليمون إلى جوار إيمانه واستعداده للاستشهاد ، لقد قارن بين ما كان يجرى له على المسرح في مشهد مبتدع، وبين مايجرى له الآن في واقع الحياة ، فشعر بخجل كبير .

تبين أن له دورا آخر أكبر وأجل من دور المهرج على المسرح يعيش ليصنع ضحكات الناس ويظل دوماً، رهن رغبتهم في الضحك .

اكتشف أنه إنسان له روح وإرادة ؛ قبل ان يكون مهرجا، ومن ثم كان قراره الصارم : «ليبك عليه احباؤه الآن ما شاءوا، فهم طالما ضحكوا عليه . »

ولينعم هو ـ مرة واحدة : بحق رفض مشيئة الجماهير!.

من يقرأ تاريخ المسرح يجد مثل ذلك العناد والغضب والشعور بالمرة لدى كبار الممثلين ، المضحكين منهم خاصة .

يقول شكسبير الذى كان ممثلا ، وممثلا جوالا أيضا، إلى جوار كونه كاتبا وشاعرا :

«وأسفاه قد رحلت هنا وهناك»

«وعرّضت نفسي مهرجا على المسرح »

«وجرحت أعز مشاعرى»

«وبعت رخيصا ماهو ثمين»

ويشير شكسبير إلى الجماهير فى مسرحياته إشارات بغيضة: «الوحش ذو الألف رأس» . هكذا يقول فى إحداها ، معرضا بالجماهير، ذلك أن المهرج الناجح يحزن لنجاحه بقدر مايفرح. فبقدر مايضحك الناس له أو عليه ، يكون شعوره بالهوان إنه دائما أسير رغبات الناس . موكل دائما بإضحاكهم شاء هذا أم أبى .

لهذا نجد المهرج الحق شديد الحزن فى جوهره .

هكذا كان ديبيرو ، الفرنسى فى القرن التاسع عشر .

وهكذا نجد شابلين فى قرننا العشرين .

ومن ثم يسعى المهرج إلى أن يقدم شيئا آخر غير التهريج، يحاول به أن ينقذ نفسه من الهوان .

قاوم ديبيرو ـ طيلة حياته ـ رغبة ابنه فى أن يصبح مهرجا مثل أبيه. ولم يلن للابن الا وهو على فراش الموت .

إذ ذاك وصف الأب لابنه فن التهريج بقوله : إنه فن مؤلم جدا وطريف جدا ، يرسم على وجه المهرج المسكين كل مايدفع بالضحك إلى حافة البكاء .

أما شابلين فقد قدم سخره اللاذع من المجتمع من أول لقطاته القصيرة، إلى أفلام شديدة الانتقاد مثل «مسيو فردو» ولم يبال أن يوغر هذا السخر صدور اعدائه عليه ، حتى تجمعوا وطردوه .

وقدم الريحانى فرقة مسرحية جادة . حاول بها ان يدفع عن نفسه لقب المهرج ويزيح قناعه «كشكش بك» فجرت الفرقة عليه الإفلاس ، ولم تنجح مسرحية كوميدية مرة اسمها «الجنيه المصرى» قدمها من بعد ، الا فى إغضاب الرقيب وصرف جماهير المتفرجين .

أما فيليمون المسكين، فلم يجد مايقدمه ـ انتقاما ممن كانوا يضحكون منه ـ سوى روحه ، فبذلها فى سعادة وإصرار !

شاعر الصمت العظيم

كان نابليون راكبا عربته الإمبراطورية، وهى متجهة به إلى «سان كلو» على الطريق إلى باريس .

وكان الإمبراطور ـ كعادته ـ كتلة من النشاط والتوقد لا تهدأ . مد بصره إلى الطريق فإذا به يرى ممثلا شاباً ، بادى الفقر، يجر قدميه جرا على الطريق الطويل إلى عاصمة الإمبراطور .

وأوقف نابليون عربته ـ بلا تردد ـ وطلب إلى الممثل الشاب أن يركب معه. لم يكن غريبا على القائد الكبير أن يفعل ، فقد كان يجمع إلى مزاياه العسكرية العديدة، حبا شديدا للمسرح والمسرحيين .

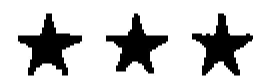
ولكن نابليون لم يكتف بأن يلتقط ممثلا جوالا فقيرا من الطريق، ويركبه عربة الإمبراطور . بل إنه مضى إلى سؤال الممثل الشاب عن أحوال المسرح فى فرنسا، ثم فاجأه بقوله : «مارأيك فى كبار كتاب المسرح فى فرنسا اليوم؟».

وتردد الشاب مليا، وتلعثم، وهو خجول، منطو على نفسه

بطبيعته، ولكن الامبراطور ألح . ولم يجد الشاب بدا من أن يدلى برأيه، قال ببساطة، ووضوح، فجاء كقنبلة انفجرت على غير ميعاد قال : «ياصاحب الجلالة : إن في مقدور هؤلاء السادة أن يكونوا أكبر بكثير مما هم الآن . لو أنهم تركوا كتابة المآسى، وقنعوا بخلق المسرحيات الصامتة »!

ولم يكن الشاب يعبر ـ بهذا الرد الذكى ـ عن سخطه على التراجيديات في عصره وحسب بل كان ـ أيضا ـ يظهر غرامه بفن التمثيل الصامت، الذى قدر له أن يبلغ فيه مجدا كبيرا، جعله واحدا من أعظم من اشتغلوا بذلك الفن الصعب على مدى قرون كاملة .

كان اسم هذا الممثل الشاب الفقير : جان جسبار دى بيرو، وقد لقبه نقاد الفن وهواته فيما بعد باسم : «شاعر الكلمة الصامتة».



حياة دى بيرو قطعة من الشعر العذب المؤلم، كأنما هى ذاتها واحدة من مسرحياته الصامتة التى برع فى أدائها كل ليلة على مسرح، : «فينامبول» [١] الصغير في «بولفار دى تامبل» بباريس.

(١) أى مسرح البهلوانات

ولد فى إقليم بوهيميا، فى ألمانيا، عام ١٧٩٦ أبوه جندى فى الجيش، كان له بنتان جميلتان، وثلاثة أولاد، بينهم جان ـ جسبار.

وحين بلغ جان ـ جسبار عامه السابع سمع أبوه أن قريبا له فى فرنسا قد مات وترك له عزبة، فحزم متاعه القليل، وجمع أولاده، وولى وجهه شطر فرنسا سعيا وراء المال .

وكان على الجميع ان يلتقطوا رزقهم على الطريق الطويل من بوهيميا إلى «إميان» فى فرنسا، فحول الأب أبناءه إلى بهلوانات يسيرون على الحبل، ويقدمون عرضوهم فى الأسواق والنواصى والأماكن العامة ، وتفوق أربعة من الأبناء ـ البنتان والولدان ـ فى هذا الفن المجهد، بينما قعد بجان ـ جسبار عجز واضح فيه، فلا هو مهيأ بدنيا لهذا المجهود الشاق، ولا روحه العذبة الرقيقة تسمح له بأن يقبل على فن غليظ ـ بالنسبة له ـ لايستطيع أن يحبه .

وكان أن أصبح الفتى الصغير هدفا مشروعا لنكات أفراد أسرته وسخرياتهم ثم أصبح دوره التقليدى فى العروض أن يكون المسخة العاجز ، الذى يحاول فيقع، وقد يجرح، فلا يثير عجزه هذا إلا ضحكات الاستهزاء والشماتة من جمهور غليظ الحس .

وهكذا دخل جان ـ جسبار عالم المهرج الفسيح، ذلك الإنسان الغريب الذى يضع الأصباغ على وجهه ، ويلبس رداء المهنة الكثير الألوان ليضحك الناس وهو ـ إن كان فى رقة جان ـ جسبار ـ ينزف الدم فى داخل روحه.

★★★

وصلت الفرقة الصغيرة الباحثة عن المال إلى «اميان» أخيرا، وكانت مفاجأة غير سارة في انتظار الأب الهمام . ما كان يظنه عزبة فسيحة تقلص حتى أصبح نصف فدان ! وياليته كان خالصا للزراعة ، بل كانت الاشواك والأعشاب تملأ جنباته، بلا ندم، وبغير عزم على الانتقال ! أما البيت الذى طالما تخيله منيفا، فكان مجرد كوخ حقير لا أكثر ولا أقل ..!

وباع الأب الميراث بالثمن البخس ، وعاد يحمل متاعه وأسرته ليلقى مصيرا كان ـ كأرضه التى تخلص منها لتوه ـ مليئا بالاشواك.

والاشواك تدمى الاقدام دائما . ويزيد النزيف اذا طال الطريق، وتحالف معه زمهرير الشتاء فى أوروبا . زمهرير لا تفاهم معه ولا رحمة له . فاشترى الأب حصانا هزيلا، ووضع أسرته فى سلال حملها الحصان الهزيل، وسار الجميع يقدمون فنهم من قرية إلى قرية ومن بلدة إلى بلدة : البنتان المليحتان تمشيان على الحبل، والولدان والأب يقدمون لعبة القفز فى الهواء تارة، وتارة أخرى يكونون التشغيل المعروف «بالهرم» ويقدمونه وهم يزحفون على السلك المشدود .

أما المسكين جان ـ جسبار ، فقد ظل دوره أن يحاول ويفشل ويتعثر ثم لايكون نصيبه الا الهزء والخزى والضحك الشامت من الجمهور .

★★★

طالت أسفار الجماعة من بلد إلى بلد عبر أوروبا بأسرها، ووصلت بهم رحلاتهم إلى استانبول حيث قدمت الفرقة ألعابها أمام حريم السلطان، وتسلق جان ـ جسبار درجات السلم كى يلقى نظرة على شاغلات الحرملك من الحصان وهى نظرة عقابها الوحيد هو الموت، ولكن الفنان الشاب اختلسها وافلت من العقاب !

ومن تركيا إلى ألمانيا ، ومن ألمانيا إلى فرنسا، وفى باريس ألقت الفرقة عصا التسيار . وآن لها أن تفعل ، فقد طال تشردها ، ومات الحصان الذى كان يحملها ويحمل همومها معا .

وفى باريس تعدلت أحوال الفرقة بعض الشىء فقد استراحت من التجوال واستطاعت أن تلتقط رزقها بمشقة أقل، ولكن جان ـ جسبار ظل على شقائه المعتاد، فبينما كان شقيقاه وشقيقتاه يحصلون على ملابس أنيقة، وطعام طيب ، ويتخذون لأنفسهم أسماء مسرحية يطبعونها على الاعلانات، كان الفنان المضطهد سىء الملبس، قليل الطعام، منزويا، ضحية لما يتورط فيه من عثرات، ومايجلبه عليه الغير من سخط بسبب أخطائهم .

هذا ماحدث ذات مرة حين كانت الفرقة تقدم نمرة «الهرم المصرى» فقد اختار البهلوانان اللذان يكونان قاعدة الهرم فى تلك المناسبة أن يسكرا حتى يفقدا التوازن، فلما شكل الهرم، ولم يبق الا أن يتسلقه جان ـ جسبار ليكون قمته، اختل توازن القاعدة فجأة ، فهوى الفنان المسكين إلى الأرض ، وسالت منه الدماء .

وتعالت الصيحات من المتفرجين، وهم يظنون أن هذا جزء من النمرة، فكان ذلك الضحك عزاء جان ـ جسبار الوحيد من مهانته والجراح !

وجاء اليوم الذى ضج فيه جان ـ جسبار من وضعه هذا المهين: أن يبقى دائما فى المحل الثانى بعد إخوته، ولاأمل فى تقدم أو إرتقاء فسعى حتى حصل على عمل فى مسرح صغير مغمور، هو «مسرح البهلوانات» الذى تقدمت الاشارة إليه، وكان فى السابق مقرا لفرقة من الكلاب المدربة على العروض المسرحية، وأصبح الآن يعرض مسرحيات البانتوميم البهلوانى ، أى الذى يجمع بين التمثيل الصامت، وعروض البهلوان الراقصة .

ولم تحسن هذه النقلة من أحوال جان ـ جسبار فقد ظل العمل شاقا، والأجر قليلا، وضوء الشهرة منه بعيدا، إلى أن جاءه ذات يوم صديق يعمل معه بالفرقة، يبدو أنه حدس شيئا مما يدور فى نفس جان ـ جسبار من أمل، ومايعمرها من موهبة، فعرض عليه أن يقوم بدوره فى المسرحية المعروضة ـ دور «أرليكان» ، البهلوان الذى يتمتع بالبطولة فى كل عرض . وأقرضه الزميل ـ وكان اسمه فيلكس ـ ملابس الدور .

وفجأة وجد دى بيرو نفسه فى دور ارليكان ، وانتزع إعجاب الجمهور بتمثيله، وإن كان الناس قد ظنوا إنهم إنما يشاهدون

حبيبهم المألوف فيلكس . ومع هذا ، فلم يرض دى بيرو عن نفسه، ولم يشعر أن هذا التمثيل بالنيابة ، قد حل مشكلته حلا مرضيا، وظل اليأس يعتصر فؤاده، وشبح الفشل يلاحقه، حتى فكر جديا فى الانتحار .

كان اذ ذاك جالسا فى مقهى بشارع «أو زور» . وكان الوقت مساء، والمقهى ليلتها عامر بجماعة من معلمى لعبة الشيش ولعبة المصارعة بالرفس - لعبة فرنسية خالصة - وبعض من الكتاب ومؤلفى الأغانى والصحفيين .

كان الجميع يتحدثون عن الممثل الفرنسى المشهور «تالما» ، الذى مات مؤخرا، ويظهرون أعجابهم الخالص بفنه وأعماله.

وكان فرانسوا جوزيف تالما «١٧٦٣ - ١٨٢٦» يستحق عن جدارة كل ماوجه إليه من تحية وتقدير فى حياته وبعد الممات . كان الملوك يعشقون فنه، و«يشرفونه» بأن يطلبوا إليه التمثيل أمامهم . أما هو فكان صديقا للثوار ، وكان هؤلاء يفخرون بأنه صديق لهم.

وكان أول دور ظهر فيه تالما عام ١٧٨٧ فى مسرحية «محمد» لفولتير . وكان من بين شهود فنه فيما بعد الملك التعس لويس السادس عشر وذلك رغم أن تالما كان ظاهر العداء للملكية ، وصديقا حميما لكل من دانتون وديمولان من أبطال الثورة الفرنسية الوشيكة الوقوع .

وفي عام ١٧٨٩ مثل تالما دورا فى مسرحية «شارل التاسع» وهي معادية للملكية، وألقى خلالها خطابا ملتهبا تنبأ فيه بسقوط الباستيل، فكان ميرابو على رأس التصفيق العاصف الذى حيا خطاب تالما .

وأحدث الخطاب ضجة كبرى ، وأدى إلى خروج تالما من المسرح القومى ولما قامت الثورة عاون دانتون وديمولان الممثل الكبير على إنشاء «مسرح الجمهورية» حيث واصل تالما السير فى مجراه الفنى العاصف والحافل .

ومن بعد ، حول نابليون هذه الفرقة إلى الكوميدى فرانسيز الجديدة وجعل تالما على رأسها ، وكان الامبراطور من أشد المعجبين بفن تالما، وكان يصحبه فى أسفاره، ليمثل أمام الملوك ، وفى عام ١٨٠٨ أخذه إلى بلدة « ايرفورت » ، حيث مثل مسرحية «موت قيصر» ، أمام خمسة من الرءوس المتوجة !

هذا هو تالما الذى سمع جان ـ جسبار دى بيرو، الألسنة تلهج بمدحه ، فى تلك الليلة الحاسمة فى تاريخ الفنان الشاب .

تبين ، وهو ينصت لذلك المديح المتدفق عظمة الفنان الشاب الموهوب، وقدرته على أن يكسب لنفسه قلوب الناس، ويشق طريقا واسعا إلى حسن الاحدوثة فى الحياة والممات .

وآلى على نفسه ـ آنذاك ـ أن يصبح تالما شارع دى تامبل ، الذى يقع فيه مسرحه .

إن تكن الظروف قد شـــاء ت أن يقع له دور المهرج أرليكان فى مسرحيات بانتوميم بهلوانى راقص، فسيجعل. هو من هذا الدور شيئا عظيما حقا، سيجعل من صمته كلاما لا تلحقه بلاغة، وسيصب فى الدور كل ما اعتمل فى نفسه طوال سنوات الشقاء من رغبات،: من ألم، من حسرة، ومن حب أيضا،. فرغم أوجاعه الكثيرة كان دى بيرو يحب الناس حواليه، يحب جمهوره الصغير الذى يلقاه كل يوم جمهور فقير من عمال الضواحى،. هو دنيا قائمة بذاتها. جمهور صاخب ، ذكى، نشط، شاحب الوجوه، ملتمع العيون، يتمتع بموهبة اللسان السليط، يتحدث أفراده دائما فى نفس واحد، ويضيفون الاشارة بالأيدى إلى لغة الكلام .

يتحدثون دائما بأعلى صوت . ويأكلون دائما، وجميعا ، ما يجلبونه معهم من الفطائر، والرقاق، أو يقضمون التفاح ويشربون الليمونادة، أو الشعير المسكر، يشترونها من باعة لها يجوسون خلال مقاعد المسرح الخشبية، وهم ينادون على بضاعتهم كأنما الضجة تحتمل المزيد !

★★★

كان دور المهرج البلهوان قبل دى بيرو يتمثل فى شخصية

«جيل» أو بييرو التقليدية: شاب سيىء الحظ دائما، واضح السذاجة والغباء، قليل الحظ من اللباقة وهو لهذا إضحوكة الجميع، وضحية الظروف باستمرار .

وتسلم دى بيرو هذه الشخصية التقليدية ، فاحتفظ لها بالرداء التقليدى : السترة البيضاء الواسعة ذات الأكمام الطويلة، والياقة الكبيرة المكشكشة ، والقبعة الضخمة ذات الحافة الطرية، تنحدر حول الوجه المطلى بالأبيض.

ولكن دى بيرو استخدم قدرته الفذة على التعبير الصامت فى تأكيد الجوانب النفسية المتعارضة التى تكمن فى الشخصية : السذاجة ، الفرح الطفولى، اليأس المفاجىء، والتصرفات الخرقاء، واتخذ منها جميعا وسيلة للتعليق الساخر على معايب البشر .

وسرعان ما أصبح بييرو التقليدى فرنسيا، بل باريسيا له وجود مستقل عن أصوله الإيطالية، ولم تبق له من سماته النفسية إلا ذلك الغباء الراسخ، الذى يحبب فيه الناس مع ذلك . أما مظهره الخارجى فقد ظل كما هو .

فكأن دى بيرو قد خلق شخصية جديدة وصبها فى داخل الإطار القديم . شخصية تعبر عنه هو، أولا، بوصفه فنانا فقيرا معذبا، ، سيىء الحظ ، وتعبر عن جمهوره الشعبى اليقظ، المتحفز، الراغب فى أن يرى نفسه وواقعه على المسرح .

وقد جعل دى بيرو من شخصية بييرو كما رآها، تجسيدا فعليا للشعب الفرنسى آنذاك، جعل بييرو يبدو فرحا تارة وحزينا تارة أخرى . صوره مريضا مرة ومتمتعا بالعافية ثانية قدمه ضاربا ومضروبا ، رسمه موسيقيا وشاعرا ومغفلا فقيرا دائما كما أن الشعب فقير .

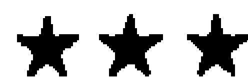
وكان جمهوره يشعر بالحقد والاستهزاء نحو النساء المترفات، والأبطال الوسيمين والعشاق المتحرقين والازواج الغيورين، الذين تزدحم بهم جميعا الكوميديا المتكلمة ، هؤلاء فى نظر الشعب يعيشون فى عالم مصطنع عالم خاص بهم لم يعرف الجوع ولا المرض . لم يخبر التشرد ، والحرمان الممض، الذى لايكفيه ما فى الحياة من قيود أصيلة فيبتكر من عنده قيودا يكبل بها المزيد من حواس الإنسان ورغباته وقدراته على الانطلاق .

وكان هذا الجمهور يطالب بكوميديا أخرى، تفضح هذا الزيف، وتخاطب مايعتمل فى أعمق أعماقه من احتجاج عليه ورغبة فى نضجه والتنديد به . ووجد ذلك الجمهور فى فن دى بيرو الصامت مايطلب تماما .

هاهو ذا فنان قد كوته الحياة بنيران هادئة، حتى نضج لحمه تماما، وأصبح جاهزا للأكل! ها هو ذا رجل طحنته الأيام حتى انطحن، وقربته من واقع الناس حتى أصبح هو الناس. ها هو ذا

عبقرى نعى الكلمات جانبا ، لأن ما فى قلبه من هم وحب أكبر من كل الكلمات : ها هو ذا فنان يتحدث إليهم من أعماق صمته يسخر من أعدائهم، ويربت على قلوبهم الموجوعة، ويقدم لهم صورا من أنفسهم على المسرح، فى حنان، وحب، ونقد يكشف المعايب ولا يشمت فيها .

وفى مسرحية وراء مسرحية، قدم دى بيرو طوائف الشعب المختلفة : الطباخ والزيال والسقاء وبائع الفحم وصانع الأحذية فعرف الناس فى مصائر هؤلاء مصيرهم هم، ورأوا أنفسهم فيما يجرى لهذه الشخصيات على المسرح من فرح وغم .



كان مسرح « فينامبول » الذى جعل دى بيرو بيته الدائم عشرين عاما متصلة، هزيل المظهر من الخارج والداخل معا، واجهته ضيقة، تضيئها أربعة فوانيس ، تلقى بضوئها القليل على المتفرجين المتحمسين ، البرمين بطول الانتظار.

فاذا مادخل هؤلاء أخيرا، سرعان ما ملأوا المقاعد الخشبية فى القاعة ، وزحفوا حتى احتلوا أعلى المسرح، وكان المسرح من الصغر بحيث يلتحم فيه كل شىء بكل شىء : الخشبة بالقاعة، والممثل بالمتفرج، وكان أدق مايظهر على وجه دى بيرو العظيم من خلجات مرئيا ومفهوما فورا من قبل جمهوره، هنا كان يحدث ذلك

الالتحام الثمين، بين الفنان وجمهوره، الذى يجعل من العرض المسرحي وحدة واحدة ، شيئا روحيا ، يخاطب الاعماق، أشبه ما يكون بالصلاة .

لا عجب أن كان صمت مفاجىء يرين على المسرح حالما ترتفع الستار ، صمت يوشك أن يكون دينيا ، إذ يأخذ دى بيرو يخلق[1] دوره من جديد وانظار جمهوره الواله، مربوطة إلى كل حركة من حركاته لم يكن يعمد إلى المبالغة فى الحركة. لم ينثن ويتكوم ويتكور، لم يكن يظهر عليه أثر للمجهود وهو يؤدى كان يعتمد على تعبيرات وجهه أساسا، وكان جمهوره ـ من فرط تعلقهم به ـ كأنما هم يسمعون منه كلمات لاتصدر بها أصوات .

وكان لهذا المسرح الضيق، الهزيل قلة من البناوير الصغيرة يشغلها المشاهير وكبار شخصيات الأدب والفن من أمثال: بلزاك وجورج صاند، وتيوفيل جوتييه، الناقد المسرحى .

ولكن : ياويل أى من هؤلاء أو من غيرهم ممن يميزون أنفسهم بالملبس الفاخر، أو السلوك المتحضر، أو يرفعون المنظار المقرب ويجلبونه فى القاعة وشاغليها . فستحييهم أصوات الاستهزاء من كل مكان : نباح الكلاب وعواء القطط وصيحات التحقير «الذى لايتردد ولا يوقر ولا يرحم ..!».

★★★

(١) مع أمثال هذا الفنان العظيم ، لا نقول «يمثل» ، بل «يخلق» الدور خلقا .

كان على دى بيرو العظيم أن يقدم خمس حفلات في الليلة ، وتسعا في يوم الأحد يتقاضى لقـــاء ها خمسة وثلاثين فرنكا في الأسبوع !

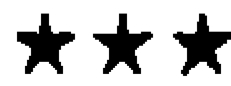
كان هذا أحد شروط العقد الجائر الذى وقعه الفنان مع صاحب المسرح المسمى برتران . وكان برتران هذا ـ فيما تقول إحدى الروايات ـ حوذيا . اختلف ذات مرة مع «مدام ساكى» ، وهى اذ ذاك بهلوانة مشهورة من بهلوانات المشى على الحبل، وصاحبة مسرح اختلف حول الأجرة، فأقسم أن ينتقم منها، بفتح مسرح ينافسها .

وجمع برتران ماله ومال صديق له كان يعمل بإصلاح المظلات، وتملكا مسرح «الكلاب المدربة» وأســـمياه مسرح «فينامبول» واستأجر دى بيرو ليلعب عليه .

كان على الفنان أن يلعب كل الأدوار أن يرقص في عروض الباليه، وعروض الترفيه، والبانتوميم، وسائر مايقدم من عروض وأن يدفع غرامات في حالة التأخر، أو عدم الظهور في العروض والتدريبات، وان يقبل العمل في الظروف المتاحة من نواحى الاضاءة والتدفئة، والملابس، وأن يحضر إلى المسرح يوميا ولو لم يكن مشاركا في العروض، وأن يحصل على اذن كتابى اذا أراد أن يغادر باريس لأى سبب من الأسباب، وأن يورد اغطيته الشخصية

وجواربه، وأحذيته، وقفازاته ، والطلاء الأحمر، الذى يحتاجه، فاذا ما احترق المسرح، أو مرض دى بيرو، كان لصاحب المسرح الحق فى تأجيل تنفيذ العقد، وعدم دفع المرتب إلى أجل غير مسمى .

ومن يقرأ كلمتى الاضاءة والتدفئة يظن أن لهما مدلولا حقيقيا، والواقع أن غرفة اللبس الخاصة بالفنان كانت سيئة الاضاءة ورطبة إلى حد أن نبات «عيش الغراب» ـ الذى يهوى الرطوبة والظلام ـ كان ينمو بها ! ولما أقام دى بيرو دعوى على برتران طالبا تحسين حالة الغرفة، كسب الدعوى، بعد ما تحقق القضاء من أن عيش الغراب ينمو فى الغرفة فعلا !

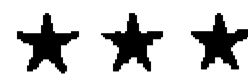


ورغم هذه الشروط الوحشية، ظل دى بيرو مخلصا للبيت المسرحى الذى شهد ميلاده وتفتحه ومجده، والذى جعل هو منه ملتقى للطبقات العاملة ولصفوة الصفوة بين مثقفى باريس .

كتبت جورج صاند فى مذكراتها تقول : «لم أر فى حياتى فنانا أكثر منه جدية، ولا أكبر أمانة، ولا أقرب إلى الدين فى تناوله للفن كان يعشق فنه عشقا مبرحا، ويتحدث عنه كأمر مهم للغاية، بينما يذكر نفسه بكل تواضع. وكان دائم الدراسة لفنه، لم يكن يؤرقه قط ما اذا كانت خبايا التعبير بملامح الوجه وأصالته فى التكوين مقدرة من زملائه الفنانين .. كان يعمل كى يرضى نفسه أولا،

ويجسد خياله، وهذا الخيال الذى يبدو تلقائيا، كان حصيلة دراسة مسبقة، يقوم بها بكل عناية » .

وكتب جول جانان ، الناقد المسرحى الذى وقع فى غرام دى بيرو، وألف عنه واحدة من أولى الدراسات يقول : يالمتعة من يشاهده بشفتيه المزمومتين ، وابتسامته الساخرة ، وموقفه المتردد، وهيئته التى يبرع فى أن يضفى عليها الغباء اللذيذ يالمتعة من يراه والمطر يغمره وهو يرفع رأسه للعاصفة، أنه لجدير بالإعجاب ، ما من فنان قبله استطاع أن يمثل فى مسرحية بهذا القدر[1] من التعقيد فأظهر هذا القدر من النشاط والصبر وراحة البال ، والروح الراضية . رغم العقبات الكثيرة كان عفيفا وأصيلا. وفى العالم المستهلك الذى اختاره لفنه كان جديدا فى كل شىء.. المجد له، ذلك الذى جعل القيد [2] رسالة وفناً .



وحان وقت الوداع، أخذ الروماتيزم والربو ينخران فى جسده، ويجبرانه ـ بين الحين والحين ـ على أن يغيب عن مسرحه وجمهوره .

وذات مرة، عاد إلى المسرح بعد فترة مرض ، ليقدم مسرحيته

(١) مسرحية : «أرليكان والبيضة الذهبية» وفيها مزاوجة بين فنى البانتوميم الانجليزى والفرنسى.
(٢) يقصد التعبير الصامت ـ التمثيل بلا كلام.

الأثيرة إليه : «عرس بييرو» ، فكانت هذه هى المرة الأخيرة . كتب «شامفليرى» ، الذى ألف بعضا من مسرحياته ، يصف هذه الحفلة «اليتيمة» فقال :

«رفعت الستار ببطء وظهر دى بيرو فى ردائه الأبيض، وفى ذراعه فتاة جميلة، وفى عروة سترته طاقة من الزهور، فهو اذا ذاك عريس .

«من العسير أن أصور الحماس الذى قوبل به كان هستيريا، أربعمائة وجه اضـــاء تها الفرحة، ثمانمائة عين تلتهم المسرحية، أربعمائة فم زأرت تقول : برافو . ومن كانوا بالباب ـ لم يستطيعوا الدخول ـ هتفوا هم الآخرون ..

«وببساطة ، وضع دى بيرو يده على قلبه تحت طاقة الزهور، وتحدرت دمعة على وجهه ، فوق الدقيق الأبيض الذى كسا وجهه . وكان المفروض فى بداية البانتوميم، أن يتجمع فريق من الفلاحين والفلاحات على المسرح ، وتعزف الأوركسترا لحن الرقص، وكان دى بيرو ـ فى العادة ـ يقدم واحدة من رقصاته الغريبة التى مات سرها بموته، غير أنه كان فى هذه المرة متأثرا بما يفوق المألوف، كان الفرح يغمر قلبه هو الآخر فلم يرقص .

«وصاح صوت خشن من القاعة : الرقصة !»

«وأجابه المسرح كله : لا ، لا»

«ذلك أنه، حتى الجماهير الخشنة لها لحظات من الحس الفائق الارهاف. لقد قدرت تأثر الممثل الكوميدى العظيم واحترامه» .

«وحوالى منتصف الليل» اجتمعت طائفة كبيرة من الناس عند باب الممثلين ، وخرج دى بيرو، كان لايزال محتفظا بطاقة الزهور التى تصوره كعريس، احتفظ بها كأنما بإلهام، وهتف ألف من الناس: «عاش دى بيرو» ولكن الفنان خرج من لدنهم ليموت بعد أيام .

مات وباقة العرس فى يده ..كأنما قد تزوج الموت !

★★★

إذا ذكرنا اليوم شارلى شابلين العظيم، وغيره من الفاتحين فى حقل الكوميديا ، فقد وجب علينا أن نذكر دينهم الكبير للرائد جان ـ جسبار دى بيرو ، أول من جعل المهرج إنسانا ، وعبر بالصمت عن الحب والحزن فأحسن التعبير .

البحث عن «وليم» خلف «شكسبير»

قال عنه مارك توين : «هو والشيطان أعظم المجهولين . أشهر الضائعين من الناس فى خضم التـاريخ » . يشير بهذا إلى قلة مانعرف عن شكسبير .

تصوروا شكسبير تائها، ضائعا ، لا ملف لـــه ولا هويـــة، ولا تجارب تكفى لكتابة مقال عنه قصير .

كانت هذه حاله حين ترك ستراتفورد وراءه، واتجه إلى لندن ليشق طريقه وسط الزحام، وراءه زوجة تكبره بثمانية أعوام، تزوجها على عجل ليدرأ فضيحة ، وانجب منها بنتين وولدا كان لابد أن يعولهم وعليه عبء أسرة أخنى عليها الدهر كان حتما أن يعيد لها بعض المكانة التى فقدتها .

وهو لا ثقافة له، ولا تعليم ولا موهبة إلا مايحس به يتقلب فى أعماقه من رغبة فى الدخول ضمن زمرة الممثلين .

ولكنه يعرف أنه سيكون أكثر من ممثل بل أكبر من مجرد كاتب مسرحى . يعرف أنه قادر على أن يكون شاعرا . وهذه مكانة كانت على أيامه تفضل كاتب المسرح بكثير .

ويصل لندن وقد بلغ الواحد والعشرين، فارق كبير بين ما كان يؤمل فيه وبين ما وجده فعلا ، واضطر إليه .

أصبح وليم ممثلا .

ولو صدقت الروايات فقد دخل زمرة الممثلين عن طريق النبلاء من المتفرجين . يحرس جيادهم ويرعاها لقاء أجر منه يعيش .

« عار فوق عار » .

« وحين يسوء حظي ويناصبني الناس العداء » .

« وحيدا، وحيدا أرثي لحالي اذ أنا طريد » .

« وأتعب السماء الصماء بصراخ لا جدوى منه، وأتأمل نفسي وألعن هذا المصير » .

ويكتب وليم للمسرح وتنجح كتاباته ، فيصب روبرت جرين، ألفاظ العار صبا فوق رأس شكسبير حسدا، وحنقا، لأن الممثل من ستراتفورد، ذلك الجاهل الذى لا ثقافة له ولا تعليم، قد تفوق على أمثاله من كتاب المسرح ، من خريجي الجامعة وأذكيائها .

«غراب أندس بيننا، مزينا نفسه بريشات انتزعها منا، له قلب النمر، وهيئة الممثل، يظن أنه قادر على كتابة الفخيم من الشعر المرسل قدرة الأفضل فينا . ولما كان يؤدى كل مايطلب إليه من عمل، فقد ظن نفسه كاتب البلد دون منازع ».

كتب جرين هذا من فراش الموت وكان فيما كتب أكثر من مطعن فى شكسبير :

غراب أندس بيننا

ريشات انتزعها منا

ممثل ..

يؤدى كل مايطلب إليه من عمل .

فراح وليم يتمنى لو كانت حاله غير الحال :

لقد كنت كمثل من كان فى الحياة أكبر رجاء . لى مثل قسمات وجهه ويحوطنى ما يحوطه من أصدقاء .

ها أنذا أطمع فى فن هذا الرجل ، وأتمنى ما للآخر من باع ، أما أكثر مايلذ لى من أشياء فأنا به غير قانع .

يطمع فى فن غيره ـ مارلو؟ جرين؟ هذا الرجل الذى خلق دنيا بذاتها من الناس والأحداث ، يطمع فى فن غيره ويتمنى مالغيره من باع ـ أى فن يثبت لفنه، وأى باع أطول من باعه ؟

ثم ـ الموت .

ما خطب الموت ينهش الواحد بعد الآخر من كتاب المسرح. ـ جرين واستون ، كيد ، بيل ، ومارلو ؟

إن يكن هؤلاء منافسين له، فهم فى الوقت ذاته شعراء وكتاب مثله، وهو بعد موتهم يفتقدهم ، وخاصة مارلو، أقوى منافسيه :

« أيها الراعى الراحل، الآن أتبين قولك الحكيم القادر » .

ولكن ذكرى الاهانة الممضة التى وجهها إليه جرين لاتزال تخز قلبه انها عنده :

الجرح الغائر الذى حفرته الفضيحة السوقية فى جبهتى .

ويقوم برحلة فى الاقاليم عام ١٥٩٤ ، بعد عامين من هجوم جرين عليه، رحلة تمثيل جوالة فتعوده بهذه المناسبة ذكريات مرة يدور أكثرها مرارة حول مهنة الممثل التى اتخذها لنفسه :

وأسفا ! من حق أنى جلت هنا وهناك وفضحت نفسى وجعلت منها اضحوكة للناس على المسرح .

وجرحت فى ذاتى أقدس العواطف ، وبعت رخيصا كل ماهو ثمين ..

كانت هذه سنوات عجافا بالنسبة لوليم، ثلاث سنوات من عام ١٥٥٢ ـ ١٥٥٤ فى العامين الأولين اجتاح الطاعون لندن، وأدى إلى اغلاق المسارح معظم الوقت فتشرد الممثلون ، وفقدوا معاشهم، أو كادوا ومنهم من باع ملابسهم وانحلت فرق تمثيلية وجابت أخرى الاقاليم وعادت وهى لا تملك إلا الافلاس !

ومات زملاء شكسبير ومنافسوه من شعراء وكتاب ـ كما تقد
ـ فهل من الشطط أن نقول إنه ـ إلى جوار الأسى عليهم ـ قد أخذ يقلق على حياته هو ؟

حينما كان طفلا ذا ثلاثة أشهر اجتاح ستراتفورد وباء الطاعون كذلك، وحصد من سكانها مائتين وسبعة وثلاثين في خمسة أشهر .

وكان وليم قد حل ضيفا عزيزا على أسرته بعد وفاة شقيقتين له هما على التوالى : جوون ومارجريت . فتعلقت أنظار الأسرة بوليم وحرصت كل الحرص على حياته .

فلعله تذكر ماقالته له أمه ـ لاريب ـ وهو صغير عن الطاعون الذى تهدده حياته وهو لما يزل فى البداية .

ومن ثم تتردد فى السنوتات نغمات بذاتها، لاتتغير كثيرا : الحزن ، الخوف ، انعدام الضمان، القلق، الغضب لسوء الحال، وتعنت الزمان، والأسى الممض على ما فات :

« حين أدعو إلى قاعات الفكر الصامت العذب » .

« ذكريات أحداث مضت ، أزفر أسفا لضياع كثير مما رجوت وأبكى من جديد أحزانى القديمة » .

« اذ ذاك تغرق عينى الدموع، وإن لم تعتد البكاء، حزنا على عزيز فى الأصدقاء غيبه ليل الموت الأبدى » .

لهذا سعى وليم إلى راع يرى فنه ويقدم له العون ، فتعرف إلى الشاب الجميل الذى قدر له أن يصبح فيما بعد صديقا لوليم ، إلى جور كونه راعيا لفنه، وهو ايرل اوف سوثهامبتون .

والفتى جميل ومخنث، له علاقات بالرجال والنساء معا ، وقد اتهم فيه وليم ولكن من يقرأ السنوتات قراءة تدقيق يدهشه إلى أى حد كانت العلاقة بين الاثنين ابعد ماتكون عن الانشغال الجنسى الشاذ .

كانت حافلة بالصراع والمرارة والألم والذلة، من جانب وليم بينما سوثهامبتون فى الجانب الآخر يتصرف فى محسوبه كأنه بعض متاعه ـ يسرق حبيبته، ولا يأبه لعواطفه ويدعه ينتظر الساعات الطوال، وهو ـ أى وليم ـ لايعرف ماذا يراد له أن يفعل، وأى خدمات بالضبط ينتظرها منه ولى نعمته :

« مادمت عبدك، فماذا بوسعى أن أفعل الا أن أنتظر حتى تحدد لى مواعيد خدمتك ؟ ليس عندى ماأشغل به وقتى ولا خدمات لدى أؤديها حتى يأتينى أمرك .

ويخطف سوثهامبتون حبيبة وليم السيدة السمراء التى لم يتعرف على كنهها أحد، فلا يملك الشاعر إلا هذا الاحتجاج الدفين، يلوم به صديقه فى صورة مدح له واعزاز :

« خذ كل حب لى، خذه جميعا »

فهل كسبت شيئا لم يكن لك من قبل؟ لن تكسب ، ياحبى ، حبا تسميه خالصا فكل حبى كان لك، قبل أن تأخذ هذا الحب .

وأدهى من هذا وأمر أن وليم يضطر إلى استخدام شعره الجميل فى اقناع صديقه بالزواج . أى انه اشتغل ـ من أجل لقمة العيش أو ماهو فى حكمها وسيط زواج .

وكانت مسألة زواج الفتى وانجابه أولادا يقيمون صرح الأسرة النبيلة التى أساء اليها والده بحماقاته وإسرافه أمرا مهما بالنسبة لوالدته الكونتيسة التى باركت الصداقة بين ابنها وشاعره المحسوب .

ويلتفت سوثهامبتون إلى مديح غير وليم من الشعراء والكتاب، وكان هؤلاء يسعون إليه طمعا فى جاهه، وماله وحسنه .

ويتفوق من هؤلاء على وليم : كريستوفار مارلو، الشاعر والكاتب المسرحى الذى كان يطاول وليم ويتحداه بفنه، ويمتاز عليه فى بعض نواحى هذا الفن، فيعترف وليم على الفور بأن مارلو هو أفضل الشاعرين :

« لشد ما يهد عزيمتى وأنا أكتب عنك عرفانى بأن من هو خير منى يستقبل اسمك وينفق فى مديحه ما أوتى من فن ، ليشل لسانى، فلا يجرى فى ذكرك . ولكنه لا يلبث فى السنوتات

رقـــم ٨٢ ، أن يهاجم الكتـــاب والشعراء الذين التـــفوا حول ســـوثهامبتون . فقد كان هؤلاء من خريجى الجامعات . وكان ســـوثهامبتون نفســه من خريجى كمـــبريدج . بينما وليم قد تلقى أكثـــر تعليمه ـ بعد المدرسة الثـانوية ـ فى طرقات الحياة . يهاجم وليم هؤلاء الجامعيين ويتهمهم بالخطابة والافتعال ويضع فى مواجهة فنهم المصطنع هذا فنه التلقائى النابض بالحقيقة .

على أن الغيرة من مارلو لا يفيد معها كثيرا هذا الهجوم . إن وليم فنان صادق وهو لايملك إلا أن يعجب بفن خصمه الرفيع، ومن هنا ينشأ داخل نفسه صراع .

هو محير بين حبه للفن الرفيع، وخوفه على نفسه أن يضيع، اذا اتصل اعجاب سوثهامبتون بفن مارلو ، انه يعترف بأن شعره زورق صغير اذا قيس بالمركب المتباهى ذى الشراع الشامخ الذى يحمل نفائس مارلو :

« وأقل ماتستطيع من عون سيقينى الغرق بينما يظل هو راكبا بحارك الشاسعة ذات الأغوار .

ثم يحدث شىء ما يجعل وليم يتحدث عن الشاعر المنافس ، بوصفه من أحداث الماضى ونفس هذا الشىء يعيد إلى شكسبير ثقته بنفسه كشاعر وفنان .

« أكان شعره ذو الشراع المنشور اذ يمضى سراعا اليك أيها الكنز الثمين »

ماحبس أفكارى الناضجة فى نفسى وجعل من الرحم الذى أنضجها قبرا لها ؟

ويجيب وليم على هذا السؤال القلق الموزع اللب بين الشك واليقين :

« لا ، لا هو ولا رفاقه من أصدقاء الليل » .

« ممن بذلوا له العون الجأوا شعرى إلى السكوت » .

« إنما انعطافك له ملأ شعره بالمعنى فلم أجد ما أقول ، وهزل فى روحى القصيد ».

أما هذا الشىء الذى حدث وأعاد إلى وليم بعضا من طمأنينة روحه فهو مقتل مارلو فى عراك حول «الحساب» فى إحدى حانات ستراتفورد عام ١٥٥٣ .

وبهذا خلا الميدان من أى منافس ذى شأن وانفسح المجال للشاعر القروى الذى قدم من وسط انجلترا ليبنى لنفسه وبلاده امبراطورية من الشعر والمسرح لم تغب عنها الشمس قط ولن تغيب .

وأمكن لوليم شكسبير أن يمضى قدما عبر خصومه من أذكياء

الجامعة ، ورغم كل المستهزئين به من أنصار البحث عن الفن داخل الكتب والنظريات، ليكتب من الشعر والمسرح مايجعل زهوه الكبير التالى تقريرا موضوعيا عن فنه، وليس تفاخرا وقحا من فنان ورم الذات وجهه ذات يوم إلى را ع له نبيل :

لا الرخام ولا النصب المذهبة يقيمها الملوك

أطول بقاء من شعرى العالى ، بل ستتألق فى أبياتى هذى

أزهى من الصخر الكالح، لطخه سواد الزمن .

وحين تطيح الحرب المدمرة بالتماثيل وتهدم المنازعات البيوت من القواعد لن يقوى عليك سيف مارس .

أو تحرق نار الحرب المشبوبة وتسجل حياتك الباقى فى هذه الأبيات .

كيف مات انطون تشيخوف ...!

كأنما القدر كان يكتب قصة الأيام التى سبقت وأعقبت وفاة انطون تشيخوف بطريقة تشيخوف نفسه : المفارقة التى تنبع فجأة من تضاد الأشياء، وتحمل المرء على الضحك الممزوج بالأسى، الاهتمام بأدق التفاصيل بطريقة تبدو لا منطقية . تحدى اليأس المحيط بالضحك المفطور القلب، المتطلع إلى مستقبل يلوح قادما لا محالة، وان كان مقدمه لايزال بعيدا . الشعور الممض بأن الواقع قائم وجاثم، والاستسلام لحزن هادىء وعذب، منقى للقلب من الأدران .

هذا المزاج الغريب من الضحك والبكاء واليأس والأمل والإصرار على تخطى الواقع أو السمو عليه ساد الأيام القليلة التى قضاها تشيخوف فى ألمانيا قبل وفاته .

كان تشيخوف قد صحب زوجته الألمانية «أولجا كينبر» ورحل إلى بلدة صغيرة تدعى بادويللر ، طلبا لشفاء من مرض السل . رحل وهو ـ فى أعماقه ـ واثق من أنه لن يعود إلى روسيا حيا !

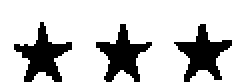
وفى بادويللر أخذ تشيخوف يصارع المرض ويأبى أن يتخلى عن الأمل . حسب انه سوف يستجمع قدرا من قوة البدن يمكنه

من ترك البلدة بعد ثلاثة أسابيع والسفر إلى إيطاليا التي كانت تشده اليها شدا .

غير أنه خلال أسبوعه الثاني أخذ يشعر بالقلق الشديد، قال: إنه لا يحب حجرته ، ويود أن يتركها إلى مكان آخر ، كانت هذه حجرة في فيللا، وكان أصحابها ـ بدورهم ـ قلقين خشية أن يموت تشيخوف فيفزع لموته باقي النزلاء ويتركونها . ووجدت أولجا غرفة في فندق اسمه سومر كانت جديدة الاثاث، نظيفة تماما، وتبعث على الانشراح ، وهنا كان تشيخوف يجلس ساعات طوالا في الشرفة يرقب مايجرى بالشارع ، مفتونا بالحركة الدائبة للناس، دخولا وخروجا، إلى ومن مكتب البريد الذى يواجه الفندق، قال لزوجته : هذا هو معنى الثقافة كلهم يدخلون ويخرجون وكل منهم يكتب الخطابات وتأتيه الخطابات.

وكانت أولجا تأخذه كل يوم تقريبا للنزهة في الغابات فحين كانا يقطعان الطريق ذات مرة مجتازين إحدى القرى لفت تشيخوف نظر زوجته إلى نظافة منازل أهل القرية الألمان، وقال معلقا ومطلقا زفرة أسى : متى يصبح فلاحونا في نظافة هؤلاء ؟ غير أن غياب الجمال والأناقة في القرية الألمانية لم يفته ـ مع ذلك ـ فكتب لأخته مارى يقول : «ليس هنا ذرة من ذوق جميل ، وإنما كثير من النظام والأمانة . ان الحياة في روسيا أكثر موهبة ـ

دعى عنك فرنسا وإيطاليا » . وفى آخر خطاب لمارى قبل أيام من وفاته كتب يقول : إنه يفكر فى أن يقضى بعض الوقت عند بحيرة كومو . ان البحيرات الإيطالية مشهورة بجمالها . أما نساء ألمانيا فلا ذوق فى ملابسهن الى حد يبعث على الاكتئاب .



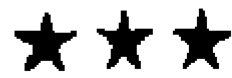
ثم أمضى تشيخوف الساعات القليلة التى سبقت وفاته بطريقة تمثل روح الكاتب الكبير خير تمثيل .

جعل يضاحك زوجته بأن يخترع لها قصصا طريفة كان قد مر على الزوجين أيام ثلاثة عصيبة ، بدأت صحة تشيخوف بعدها تتحسن قرب المساء فأخذ يلح على زوجته فى أن تذهب لتتنزه فى حديقة الفندق، فإنها لم تفارق الحجرة طيلة تلك الأيام الثلاثة، ولما عادت أولجا من نزهتها ألح تشيخوف عليها فى أن تنزل إلى المطعم وتتناول العشاء فدفعت الزوجة بأنها لم تسمع «الجونج» يدعو النزلاء إلى الطعام . ثم تبين من بعد أن الجونج قد قرع، وأن الزوجين لم يسمعا القرع . وهنا أخذ تشيخوف يقص على زوجته قصة مصيف فاخر من مصايف الأثرياء ازدحم على آخره بنزلاء من أصحاب البنوك ، متخمين تفيض منهم السمنة وزوار من الانجليز والامريكان مفعمين بالصحة ، حمر الخدود ، وفى احدى الأمسيات عاد النزلاء جميعا إلى الفندق فوجدوا أن الطـــــاهى

قد غادر المكان هاربا، ولم يترك وراءه طعاما يأكله المدللون على سبيل العشاء، ثم جعل تشيخوف يصف لزوجته وقع هذه الضربة على كل واحد من المدللين. كانت أولجا تستمع اليه وتضحك فى مرح لايخطر على بالها قط انها بعد ساعات قليلة ستقف أمام جسد فارقته الحياة .

بعد منتصف الليل بنصف ساعة أفاق تشيخوف من نومه وهو يلهث . وطلب إلى زوجته ـ لأول مرة ـ ان يعوده طبيب . وأرسل الطبيب فى طلب أوكسچين فقال تشيخوف : «لاداعى . سأموت قبل أن يصل» ثم أمر الطبيب بشىء من الشامبانيا فأمسك تشيخوف بكأسه والتفت إلى أولجا وابتسم قائلا: «من زمن طويل لم أشرب شامبانيا» ثم احتسى قطرات قليلة وارتمى على الوسائد وأخذ يخطرف . سأل : «هل ذهب البحار؟» وسألوه : «أى بحار؟» كان ذهنه ارتحل إلى الحرب الروسية اليابانية التى كانت مستقرة آنذاك. واستمر تشيخوف يهذى بعض الوقت ثم كانت كلماته الأخيرة : «أنى أموت» كان اذ ذاك يجلس فى فراشه مثنى الجذع. معتمدا على وسائد وفجأة ودون أن ينبس بكلمة واحدة هوى جانبا، مات . كان وجهه يبدو شديد الشباب، تعلوه سيماء الارتياح، ومايقرب كثيرا من السعادة وانصرف الطبيب وهب على الغرفة نسـيم عليل، حاملا معه رائحة الحشيش المقطـوع لتوه ، وكانت الشمس تبزغ ببطء من خلف الغابات والطيور تصحو

وتزقزق، وفى داخل الغرفة كان صوت فراشة سوداء ضخمة يقطع الصمت بطنين عال، اذ تدور حول المصباح الكهربائى ، وكان يشق الصمت أيضا نحيب أولجا . اذا هى مستندة برأسها إلى جسد تشيخوف.



مات تشيخوف يوم جمعة. وفى يوم ٥ يونيو ١٩٠٤ وضع جثمانه فى تابوت من الزنك، وبدأ رحلة العودة إلى روسيا، وصلها يوم ٩ يوليو فى عربة قطار بضاعة كتب على أبوابها بأحرف كبيرة: «محار طازج» ! وكأنما لم تكن هذه المفارقة الباعثة على الابتسام والأسى كافية، فسرعان ماعمق القدر الحظ التشيخوفى بأن جعل جثمان أحد الجنرلات الروس، ـ الذين سقطوا فى الحرب مع اليابان ـ يصل إلى المحطة فى الوقت ذاته ، وان كان على رصيف آخر. وسرعان ماتداخلت الجنازتان تتقدمهما فرقة موسيقى عسكرية ، وأنضم فريق من القلة التى جاءت تشيع جثمان كاتب موسكو الحبيب، انضموا إلى مشيعى جنازة الجنرال وهم فى دهشة لأن كاتب روسيا العظيم يمضى إلى مثواه الأخير على انغام فرقة موسيقية عسكرية !

ولما كشف الأمر من بعد أخذ المشيعون يبتسمون ويضحكون !

يقول مكسيم جوركى الذى شهد جنازة تشيخوف: إن من ساروا وراء نعشه لم يتعدوا المائة، وأنه يذكر من بينهم اثنين من المحامين جاءا وهما يلبسان أحذية جديدة وربطتى عنق ملونتين

كما لو كانا عريسين وكان جوركى يسير وراء هما فسمع واحدا منهما يتحدث عن ذكاء الكلاب، بينما جعل الآخر يصف وسائل الترف والراحة فى بيته الريفى، والمناظر الجميلة التى تحيط به. وكان بين المشيعين امرأة فى رداء بنفسجى، تحتمى بمظلة من الدانتيل وتقول فى حماس لرفيق لها عجوز : «آه ، لقد كان إنسانا لطيفا، شديد الذكاء» ولكن العجوز سعل مرارا، مظهرا عدم اقتناعه!

وعاد جوركى يقول: «كان اليوم شديد الحرارة كثير الغبار وعلى رأس الموكب ضابط شرطة بدين يمتطى - فى خيلاء ملكى - صهوة جواد أبيض سمين، وهذا كله، وكثير غيره كان مؤلما فى سوقيته، وغير لائق بذكرى كاتب عظيم فائق الحس» .

غير أن ديفيد ماجرشاك، مؤلف كتاب : «حياة تشيخوف» الذى أنقل عنه هذه الحقائق يتفق معى فى الرأى الذى تخلص لى وأنا أقرأ وصفه للطريقة التى مات بها الكاتب العظيم والخطأ المضحك الذى لابس تشييع الجنازة .

يقول ماجرشاك : إن المرارة التى شعر بها جوركى مفهومة ومقدرة . غير أن المسألة كلها - رغم غرابة هذا القول - هى واحدة من المفارقات الساخرة التى كان تشيخوف يهش لها فى حياته والتى كانت جديرة بأن تجعله يضحك ، لو أرتد حيا : الأبهة والعظمة تحيطان بجنازة عسكرى كبير، تجاورها جنازة لايكاد يلتفت إليها أحد لكاتب عظيم !

شارلى شابلين آخر المهرجين العظام !

فن شارلى شابلين مجموعة من المتناقضات ، عرف هذا «المهرج العظيم» الشهرة العالمية فى عام ١٩١٤، عن طريق أحدث الفنون وأكثرها تعبيرا عن القرن العشرين وهو فن السينما ومع ذلك، فان المتأمل لفنه سرعان مايكتشف جذوره، العميقة الضاربة فى أقدم العصور ، انه يغترف من فنون الممثلين الجوالة الذين عرفتهم العصور الوسطى، كما يستخدم ببراعة وعبقرية ما وصل إليه من فنون ممثلى الكوميديا المرتجلة الايطالية، وفى الوقت ذاته نراه يدين لفن الميوزيك هول البريطانى بالدروس التى تلقاها منه فى فترة تلمذته الفنية .

هو اذن فن مركب، فن هذا الإنسان العظيم، ومع ذلك فهو فن قريب الى كل قلب فلابد إذن انه فن بسيط !

كيف جمع شارلى شابلين بين كل هذه المتناقضات، وكيف أفلح فى صهرها فى البوتقة السحرية التى يملكها كل فنان كبير ؟

فى تقديرى ان سر نجاح شابلين يعود إلى حبه لكل الناس ، حبه للبشر أجمعين قلبه الكبير وسع أوجاع الإنسانية كلها، فأخرج لها فنا يفيض بالمحبة والعطف، وينبض بالبساطة ويتخذ له هدفا

واحدا عميق الجذور فى كل نفس : الرغبة العارمة الدافقة فى أن ينتصر الخير فى العالم ، وان ينهزم الشر، وان ينعم كل الناس ويتمتعوا بالحياة .

لهذا انتصر شابلين دائما للفقراء ، لأنهم أول المظلومين فدافع عنهم دفاعا مجيدا، دافع عنهم بفنه السحرى فقط، وليس بالخطب، والعقائد المركبة، فما كان أبعده عن العقائد والفلسفات التى تغمض على عقول الناس .

غير انه ـ وهذا سر عظمته ـ دافع عن الفقراء، وليس عن الفقر فقد ذاق فى طفولته صنوفا من هذا الفقر ظل يحمل مرارتها ، حتى وهو فى بسطة العيش ورحابته ـ حتى وهو فى سويسرا الجميلة فى قصره المنيف ، ووسط أسرته الكبيرة التى أنجب أفرادها من المرأة الوحيدة التى أحبته لذاته، وهى : أونا أونيل، ابنة الكاتب المسرحى الأمريكى الكبير «يوجين أونيل» .

وذات يوم «ارتكب» الكاتب الانجليزى سومرست موم تحليلا لشخصية شابلن،، زعم فيها أنه الفقير الدائم : مهما أصابه من ثراء فهو يحن إلى أيام الفقر الأولى ، ويسعى إلى ممارسة مظاهره فى تلذذ.

وقرأ شابلن هذا التحليل السخيف فجاء رده عليه ـ كفنه العظيم ـ : حاسما ، وبسيطا، وفاضحا، قال : «مارأيت قط فى

حياتي فقيرا يحن إلى الفقر» !

وقد صدق الفنان العظيم ، فالذين «يحنون» إلى الفقر ، هم المتخمون الذين لم يعرفوه قط من أمثال السيد سومرست موم. أما الذين عرفوه بالفعل فهم يقولون مع على بن أبى طالب : «لو كان الفقر رجلا لقتلته» ويقولون مع برنارد شو: الفقر جريمة اجتماعية!

ماالذى أعنيه بقولي إن فن شابلين يدين لفنون ممثلى الفرق الجوالة كما يدين لفنانى الكوميديا المرتجلة الإيطالية ؟

لنأخذ الفرق الجوالة أولا ..

نشأ هؤلاء منذ القدم كفنانين يقدمون نمر المحاكاة أو التقليد فى الأسواق وأماكن التجمع الأخرى وكانوا أيام اليونان القديمة يؤلفون جمعا من الأكروبات والحواة وما أشبه، هم أقرب إلى المتسولين يكسبون عيشهم بشق الأنفس ، وفى وجه مخاطر عديدة.

وتطور فن المحاكاة هذا عند الدوريين فى اليونان القديمة ، ومن ثم امتد إلى صقلية وجنوب إيطاليا ، وأصبح مسرحا بدائيا، يقدم على منصة خشنة، لها ستار يفتح من وسطه، ومن الفتحة يدخل الممثلون، ويقدمون فنهم وخلفهم الستار كنوع من المنظر، بينما يكون باقى الممثلين وراء الستار فى انتظار أن تأتى أدوارهم وأثناء العرض كان واحد من الممثلين يطوف بالرواد ليجمع منهم ماتجود به نفوسهم من عطاء .

أما العرض ذاته فكان يقوم على الفكاهة الخشنة، بكل ما كانت تحويه فكاهة الزمن القديم من ألفاظ واشارات تعد اليوم بذيئة وداعرة ، ولكنها لم تكن كذلك قط في نظر معاصريها .

وعلى الزمن تطور العرض فدخلت فيه نتف من الحوار، وخطوط عريضة لقصة بدائية، وإن ظل يعتمد أساسا على الشخصيات عوضا عن القصة المسرحية .

وحين أصدرت الكنيسة أمر الحرمان ضد الممثلين فى القرن الخامس الميلادى ، ثم اغلقت المسارح كلها فى القرن السادس ، حمل الممثلون الجوالون شعلة المسرح بمفردهم ، وظلوا - حتى عصر النهضة - يقدمون عروضهم التمثيلية والبهلوانية ، ملتمسين أسباب النجاة في ضآلة شأنهم وقلة انتشارهم .

وحين أشرق نور عصر النهضة تضاعف عدد الفرق الجوالة وظلوا يحتلون مركزا مهما فى تاريخ المسرح الأوروبى ، من يومها حتى قرننا هذا .

ماالذى أخذه شابلين إذن من فن هؤلاء الرواد ؟

أخذ إلتصاقهم الشديد بعامة الناس، واحساسهم الدائم بمذلة الفقر، ورغبتهم فى التعبير عن أنفسهم من أيسر السبل الفنية ، وأقربها إلى الجماهير، وهى الفكاهة الخشنة، والمسرحية التى

تعتمد الشخصية أساسا، تأتى بعده القصة، على أن شابلين أخذ هذا كله عبر فنانين آخرين، تولوا تصفية هذا اللون الفنى من شوائب الجنس والاشارات الداعرة، وهى أمور خلا منها فن شابلين، وهو ما كان ليقبلها على كل حال حتى لو كانت وصلت إليه عبر القرون ، فإن فنه لم يعتمد يوما على فج الكلام، أو مهارشات الجنس .

أما الكوميديا المرتجلة الإيطالية فقد أمدت شابلين بالمادة الفنية التى صنع منها شخصيته الخالدة : «شارلى» : المتشرد ، الفقير ، الإنسان، الجوال رغم أنفه الذى يتطلع إلى نصيب مشروع من متع الحياة ولا يجده أبدا، والذى يعشق الطعام والنساء والفكاهة الخالصة، ويهوى تدبير المقالب ، يقع فيها خصومه أحيانا ولا ينجو منها هو نفسه فى كثير من الأحيان .

تلك هى شخصية «الاورليكنو» فى الكوميديا الإيطالية وهذه هى صفاتها الأساسية .

أضيف اليها الآن أن هذه الشخصية كانت نمطا ثابتا لايتغير من مسرحية إلى مسرحية، ولا يتطور أبدا وكان لهذه الشخصية علامات مسجلة هى : القناع الأسود، والثوب المتعدد الألوان، أو «المرقع» كما يسمى فى لغة المسرح الشعبى فى مصر .

وقد امتص شابلين جوهر هذه الشخصية فاحتفظ لنفسه منها

بالتشرد ، والجوع الدائم إلى الطعام والنساء ومتع الحياة، كما احتفظ بالنزعة إلى تدبير المقالب ، حبا فى تدبيرها وتأمل نتائجها المضحكة ثم أضاف إلى هذا ـ من عنده ـ حب عامة الناس حبا دافقا ووجه رغبة الارليكنو القتالة فى تدبير المقالب وجهة الخير الاجتماعى . فهو فى أفلامه عامة ـ وفى أفلامه الصامتة بوجه خاص ـ يوجه المقالب ضد الاغنياء المترفين ، وضد المجرمين والقتلة ، وضد أنظمة الحكم الفاسدة، أو المتصلة .

ومن يتتبع هذه الأفلام الباكرة يجد فيها خطا واحدا متسقا هو الانتصار للخير والعدل ضد الظلم والمعاناة .

ففى فيلم «الشريد» ينقذ شارلى فتاة مسكينة من براثن عصابة من الغجر ، كانت تضربها وتكلفها بالشاق من الأعمال ، وفى فيلم «الشارع» ، ينقذ شارلى الجيرة كلها من شرور بلطجى ضخم الجثة، ويجعله يفىء ـ راغما ـ إلى روح العدل والقانون ، وفى فيلم: «المغامر» ينقذ فتاة أخرى من الغرق، وفيلم «المهاجر» يصادق فتاة ثالثة مهاجرة معه على السفينة نفسها، ، ويحميها من اللصوص، ويخوض معها تجربة الفقر والتشرد فى نيويورك وفى فيلم «المصحة» يسخر شارلى من مجتمع الأغنياء والمتخمين الذين يأكلون أكثر مما ينبغى ثم يجيئون إلى المصحة لتخلصهم من الشحم. وفى فيلم «الكونت» يدخل شارلى مجتمع الأغنياء متخفيا

فى زى كونت، ويعصف بهذا المجتمع سخرية وتندرا .

فى هذه الأفلام جميعا، ـ التى أخرجت عامى ١٩١٦، ١٩١٧، ـ هدف اجتماعى عام تمثله الشخصية التى خلقها شابلين من وحى فنون الجوالين والمرتجلين ، وجعل لها علاماتها المسجلة : السروال الواسع المضحك ، والعصا المعقدة ، والقبعة القصيرة ذات القبة، والحذاء الكبير المهترىء، شخصية شارلى .

هارب من الليمان !

ولنأخذ واحدا من هذه الأفلام الباكرة لنضعه تحت ميكروسكوب التحليل وليكن فيلم : «المغامر» مثلا .

فى هذا الفيلم نلقى شارلى الهارب لتوه من الليمان ، ينقذ الفتاة الغنية «أدنا» من الغرق ويحصل بهذا العمل البطولى على تصريح بدخول المجتمع الراقى، انه الآن ينتحل شخصية أخرى محترمة ويجلس فى «رقى» مع الفتاة فى شرفة علوية، يأكل واياها الأيس كريم !

وفجأة، وقبل أن يتبين شارلى حقيقة مايحدث ، يسقط الجزء الأكبر من يده إلى سرواله الواسع، ويتسرب من السروال عبر أرض ذات فروج كبيرة، فيسقط منها على أم الفتاة، التى يتصادف أن تكون جالسة فى الدور الأرضى، فيصيبها فى قفاها الغليظ، وينزلق عبر ظهرها كله، وتقوم الأم متأففة، متحرجة ، محاولة

الخروج من الورطة، وحين تعود للجلوس، تجد نفسها قد قعدت على قطعة الأيس كريم قعودا كاملا

جانب الضحك فى هذا المشهد واضح، منذ أن يسقط الأيس كريم فى سروال شارلى، فيبدأ يتململ ويحاول أن يتستر على ماحدث، ويسعى إلى التخلص من الضيف البارد، إلى أن ينجح أخيرا فى النجاة من اللطعة، ويسقطها على الأرض، ويستأنف مجالسته، اللذيذة للفتاة .

ولكن : لايكاد ضحكنا من شارلى يهدأ قليلا، حتى يسقط الأيس كريم على السيدة الغنية البدينة فيبدأ انزعاج آخر مضحك، وسلسلة من الحركات، تنتهى بقعود السيدة البدينة على الأيس كريم قعودا مباشرا .

التصميم المتعمد فى هذه «النمرة» واضح، الفقير يصيبه المكروه، فيتخلص منه، والغنية يلم بها المكروه ذاته، فتعجز عن إنقاذ نفسها، الفقير واسع الحيلة مدرب على ملاقاة المصائب، والغنى عاجز قليل الحيلة .

وقد فسر شابلين مقصده الاجتماعى من هذه النمرة قائلا: إنه ما كان ليسمح للأيس كريم يسقط على امرأة فقيرة فهذا أمر يصدم العواطف ، أما امرأة ثرية فهى هدف مشروع لورطات من هذا النوع، فماذا لو أفسد الأيس كريم ثوبها، أو أخرجها أمام

الضيوف؟ إن أموالها كثيرة ستسارع إلى انقاذها من البلل والحرج معا !

وقد اجتاحت شخصية شارلى العالم كله وتسربت إلى أعمق أعماق وجدانه، ظهرت على اللافتات الضخمة على واجهات دور السينما، وعلى ظهور أوراق اللعب، وعلى شكل مغامرات مضحكة فى مجلات الأطفال، وفى الدراسات الوقورة التى قام بها الدارسون لفن السينما، وفن شابلين على الخصوص .

وأصبحت شخصية المتشرد ذو القبعة والعصا والسروال والحذاء الغليظ ، قبلة أنظار كل الناس : يسعى فنانو الشارع الجوالون إلى تقليدها ويكسبون عيشهم القليل من ورائها، كما يقوم بتمثيلها هواة الفن الكوميدى فى المدارس والمحافل ، ويتأملها فنانو الكوميديا وينطبعون بها انطباعا خلاقا .

ومن أبرز من تأثر بفن شابلين فى وطننا العربى الممثل الكوميدى المصرى المرموق نجيب الريحانى، لقد جعله هذا التأثر يترك جانبا قناع كشكش بك وعباءته، ولحيته ومسبحته، مكونات شخصيته النمطية ـ ويفك الاسار، لينتقل إلى شخصية أخرى، تشبه من قريب شخصية شارلى فى سماتها النفسية وفى مواقفها وأهدافها تلك هى شخصية الرجل المسحوق، الفصيح اللسان، ذو الموهبة ، الذى ينتصر دائما للفقراء، فى مواجهة الأغنياء مهما

أصابه من ضر . الرجل الذى يظهر الشجاعة ـ أحيانا ـ والجبن أحيانا أخرى، والذى يدخل فى مغامرات لا تنتهى، يجلب بها على رأسه المصائب، ولكنه يخرج منها جميعا فائزا منتصرا، رغم الجروح والكدمات واللطمات التى تصيبه، وهو إلى هذا جائع دائما، متطلع دائما إلى متع الحياة، مقدر دائما أن النساء هن أجمل زهور هذه الحياة !

وقد توصل الريحانى فى مقارنة عالم الفقراء بعالم الأغنياء، بطريقة تشبه طريقة شابلين فى المظهر، وإن اختلفت فى المخبر، فمن حيث يقصد شابلين بالمواجهة بين العالمين أن يسخر ويندد بالأغنياء الآن وإلى الابد، يحدث الريحانى فى مسرحياته مصالحة بين الفقير والغنى، ففقيره يحتفظ بمقومات نفسه، ويثبت على مبدئه فى الفصل الأول، من المسرحية، ثم ماتلبث ضربة مفاجئة من ضربات الحظ أن تنقله إلى صفوف الأغنياء، فينضم إليهم ويصبح رسول الفقراء إلى عالم الأغنياء، محاولا اقناعهم بأن يكونوا أقل غلظة وأكثر رحمة .

كما أن الريحانى قد استولى لنفسه على بعض الأحداث الكوميدية فى أفلام شابلين فطورها وأقلمها، ولنأخذ مثلا واحدا على هذه الظاهرة عند الريحانى .

فى فيلم «المهاجر» يدخل شارلى مطعما ليأكل، وهو لايملك الا

دولارا فضيا واحدا، التقطه من أرض الشارع، ويأكل شارلى ماطلبه من طعام ، حسب ثمنه بكل عناية بحيث لايتعدى الدولار، فاذا جاء وقت دفع الحساب ، تبين أن دولاره الوحيد هذا مزيف، اذ ذاك يسقط في يده، ولا يجد المسكين بدا من أن يبقى حيث هو في انتظار الفرج، ويأتي بالفعل مع دخول شخص ذى نفوذ يجلس إلى مائدة شارلى ، ويأكل هو الآخر، ثم يهم بأن يدفع حسابه وحساب شارلى، ولكن الأخير يرفض مرارا أن يدفع له الرجل الحساب، وأخيرا يرضخ الرجل لاصرار شارلى ويتركه يدفع حساب نفسه ، ثم يدفع حسابه هو للجرسون ، ويقوم بعد أن يترك في الطبق بقشيشا سخيا للجرسون تمتد اليه يد شارلى فيدفع منه الحساب ويخرج من ورطته !

وقد حور الريحانى هذا الموقف فى فيلم «أحمر شفايف» المأخوذ عن إحدى مسرحياته ، فجعله يجرى كالتالى : الريحانى ـ بعد تطورات كثيرة ـ يصبح متشردا، يجوب الشوارع بحثا عما يشغله وما يقتات به، وكل مامعه عشرة قروش !

ويدخل المتشرد مطعما يقال له أن بين زبائنه شخصا مهما يستطيع أن يلحقه بعمل، وسرعان ماتفوح رائحة الطعام الشهى، ويسيل لها لعاب الجائع المفلس، فيجلس إلى مائدة ، ويتصفح قائمة الطعام بسرعة، ويتبين أن بين الأطباق طبق مكرونة باللحم

المفروم ثمنه ثمانية قروش ، فيقرر أن يطلبه، ويأخذ يأكل فى نهم .

وحين يمد يده إلى جيبه يلتمس الورقة المالية ذات القروش العشرة لا يجدها، فهى قد سقطت عبر دقائق على الأرض، فألتقطها جرسون ودسها فى جيبه !

ويفكر المتشرد المصرى بسرعة، ويخرج من ورطته بذكاء أنه يمثل دور جرسون ويتسلم الحساب من أحد الزبائن ، ثم يدس الحساب فى جيبه ويولى هاربا !

نال شابلين تقدير وتكريم العالم كله، منحه تيتو وساما رفيعا، وأعطته ملكة انجلترا لقب سير، ومن قبل وبعد هذا، أقعدته ملايين الملايين فى السويداء من قلوبها، ومات وهو راض، فقد تبين أن عروضه الصامتة ، التى أخرجها فى العشرينات، لا تزال تضحك، وتمتع شباب السبعينيات. عندها صرح بقوله :« سأموت وأنا مطمئن الى الخلود » .



نزوات مسرحية

إبسن : بين بنات الواقع وعرائس الخيال

فى عام ١٨٨٩، كان إبسن وزوجته سوزانا يقضيان الصيف فى بلدة جوسينساس، قرب ممر برنز بألمانيا .

كان قضاء الصيف فى تلك الناحية قد أصبح عادة لإبسن وسوزانا من سنوات مضت : ولكن الصيف فى ذلك العام كان مختلفا، فقد تعرف الكاتب فيه إلى فتاتين غضتى العمر، أولاهما اسمها «هيلين راف» وعمرها أربعة وعشرون عاما، والثانية اسمها: «أميلى بارداخ» وعمرها ثمانية عشر عاما .

ورغم أن لقاء «إبسن بالفتاة الثانية : أميلى قد انقطع بعد انتهاء العطلة الصيفية ، فان علاقة ما قد قامت بين الكاتب الكهل، «كان فى عامه الواحد والستين» وبين الزهرة الشابة . كتب إبسن فى أوتوجراف لها يقول : «قدر سامق ومؤلم يجعلنا نمد الذراع ــ جاهدين ــ لنطول مالا يطال» . ثم أهداها فى آخر يوم من أيام اللقيا صورته وكتب عليها : «إلى شمس مايو التى أشرقت فى سبتمبر حياتى» ومن بعد توالت بينهما الرسائل .

كتب «إبسن» فى أول رسالة لأميلى يصف جوسينساس بعد أن غادرتها البنية :

«كل شىء مقبض هنا، أو هكذا يبدو لى . ذهب كل شىء.. ضاع .. كل يوم أتمشى.. أجد مقعدنا خاليا، فأمر عبره ولا أجلس.

تذكرين النافذة المقوسة الكبيرة إلى يمين الشرفة؟ كم كانت ركنا جميلا . الزهور والنباتات ذات العطر الساحر هنا لاتزال، ولكن : شد ما هى فارغة ـ وحيدة ـ مهجورة !

كان هذا ردا على رسالة بعثت بها «أميلى» «لإبسن» ووصلته قبل أن يغادر المصيف بيومين .

وبعد هذا بحوالى أسبوع رد ابسن على رسالة ثانية لأميلى جاءته خلال الأسبوع :

«خيالى يمور. ولكنه دوما يتوه ويسرح، الى أماكن لا يحق له أن يرتادها وأنا أعمل . لا أقدر على حبس ذكريات الصيف . ولا أريد . ما مر بى اذ ذاك أعيشه من جديد المرة بعد المرة . أما أن أصب هذا كله فى مسرحية فمستحيل حالا . هل قلت حالا ؟ وهل يصبح ممكنا يوما ؟ وهل أريد فعلا أن يصبح ممكنا ؟

«فى الوقت الحاضر على الاقل هو مستحيل أو هكذا أشعر أو أعرف » .

«ومع هذا فلابد له أن يحدث، لابد بأية وسيلة، هل يحدث فعلا؟ هل ترينه يستطيع الحدوث ؟

«يا آنستى العزيزة اغفرى لى ! تكتبين ـ يا لمتعتى ـ فى آخر رسالة لك ، لا ، لا لا قدر الله بل فى رسالتك السابقة وحسب، تقولين : «أنا لك لست مجرد آنسة» ليكن اذن يا ابنتى العزيزة ـ فأنت فى مقام ابنة لى بكل تأكيد ـ قولى لى : أكان لقاؤنا غباء أو جنونا ؟ أم تراه كان غباء وجنونا معا ؟ أم إنه شىء لا هو بالغباء ولا بالجنون ؟»

وتعده أميلى بأن ترسل له صورتها، ثم تتأخر الصورة لأسباب فنية، فيعزى ابسن نفسه قائلا للفتاة فى رسالة تالية : «أفضل هذا من أن تصلنى صورة غير معبرة . ومع ذلك ـ فما أوضح ملامحك الراسخة الجميلة فى مخيلتى ! مازلت أرى أميرة مليئة بالاسرار وراء تلك الملامح . هذه الاسرار ـ ماهى ؟ يحلم المرء بأشياء كثيرة وراء ها ويخلق منها جمالا كبيرا، وهذا ما أفعل انه عوض صغير عن الحقيقة .. الحقيقة بلا قرار . الحقيقة التى لاتطال . فى خيالى أراك دائما مزدانة باللآلىء . أنت تعشقين اللآلىء وفى عشقك لها شىء عميق وكامن ماهو ؟ أدمن التأمل فى هذا أوقاتا كثيرة وأظن أحيانا أننى وصلت إلى تفسير . وأحيانا أخرى لا أجد ».

وكتب ابسن ـ من بعد ـ يصف لها كيف تعيش معه فى كل آن،

وفى كل شكل ، وكيف أصبحت ـ فى الواقع ـ عروسة من عرائس خياله .

« عرفتك طيفا جميلا من أطياف الصيف ياأميرتى العزيزة ، جزءا من موسم الفراشات والزهور البرية . أشد ما أتوق إلى أن أراك ـ ثانية ـ فى الشتاء !. «فى خيالى أنا دائما معك أراك فى رنجشتراس خفيفة نشطة تنسابين فى الطريق فى رشاقة وقد لفتك القطيفة والفراء . «وآراك أيضا فى الأمسيات وفى الحفلات فى المسرح خاصة وقد اسندت ظهرك متراجعة فى مقعدك وشىء من التعب فى عينيك المليئتين بالأسرار »

« وأود أيضا لو تخيلتك فى بيتك. ولكن لم أوفق فى هذا ، فليس عندى ما أبنى عليه الخيال، لم تذكرى لى شيئا كثيرا عن حياتك العائلية ـ لا، لا، أقصد حياتك فى البيت، لا شىء تقريبا.

أصارحك القول ـ ياأميرتى العزيزة ـ أننا فى أشياء كثيرة غريبان ».

وتصله صورة «اميلى بارداخ» أخيرا فيكتب لها قائلا :

«صورتك الجميلة» الساحرة بما تحمل من شبه غريب لك، منحتنى فرحة لا توصف .شكرا لك ، ألف شكر. ومن أعماق الفؤاد، فى عز الشتاء، أعدت لخيالى ذكرى تلك الأيام القليلة، الساطعة ، من أيام صيف انقضى .

كتب ابسن هذه الرسالة الأخيرة فى ٣٠ ديسمبر ١٨٨٩ ، وفى ١٦ يناير ١٨٩٠ ، حين بلغه نبأ مرض اميلى، كتب يقول :

«هل تصدقين اننى حدست أمر مرضك بوضوح ! فى خيالى رأيتك راقدة فى الفراش شاحبة ومحمومة وجميلة ـ مع ذلك ـ جمالا لايقاوم »

وفى ٦ فبراير من العام نفسه كتب «ابسن» خطابا، ينذر بتحول مهم أخذ يطرأ على العلاقة بينه وبين «أميلى» .

«طويلا ، طويلا جدا، تركت خطابك العزيز الأخير ينتظر . قرأته مرات ومرات، ولم أرد عليه ، فاقبلى اليوم منى أخلص الشكر وفى كلمات قليلة من الآن فصاعدا، وحتى نلتقى بشخصينا، لن يصلك منى الا القليل بل النادر جدا . صدقينى ، ان هذا أفضل، إنه الشيء الوحيد الواجب عمله، أشعر أن من حق ضميرى على أن أقطع مراسلاتى لك ، أو فى القليل ، أحد منها، عليك ـ فى الوقت الحاضر ـ أن تخفضى اهتمامك بى إلى أدنى الدرجات . أمامك أشياء أخرى تشغلين بها وأنت بعد شابة، أهداف أخرى تنذرين نفسك لبلوغها، وأنا ـ كما قلت لك مرة مواجهة ـ لا يمكن قط أن أقنع بعلاقة من خلال الرسائل يبدو لى هذا كأنصاف الحلول. ثمة شيء من الزيف يحوط علاقة كهذه . أجد من المؤسى أن يحول حائل بينى وبين أن أهب نفسى كاملة

لمشاعرى على أن هذا طبعى ولا حيلة لى فيه ، وأنت بعد مرهفة الحس، لك نفاذ غريزى إلى الأشياء، وستفهمين ما أعنى بهذا كله، وحين نلتقى ثانية سأقدم لك المزيد من الشروح، وحتى يتم هذا اللقاء، ستعشين دائما فى فكرى، بل وبدرجة أكبر بعد أن نكون قد تخلصنا من هذا الأمر المقلق ، المزعج الذى يقف بنا فى منتصف الطريق : أعنى مجرد التراسل .

«آلاف التحايا .»

«وأنا لك»

ورغم هذا فقد واصلت «أميلى» رسائلها، وفى إحداها انبأت «ابسن» بأن والدها توفى، فلم يجد «ابسن» بدا من الكتابة اليها، وان كان بدأ رسالته لها فى ١٨ سبتمبر ١٨٩٠، قائلا :

«آنستى العزيزة» ! ثم أخذ في عبارات مؤدبة، وانما باردة، يقدم لها مشاعر العزاء .

وفى ٣٠ ديسمبر من العام نفسه، كتب لها يشكرها على هدية أرسلتها: «تسلمت خطابك العزيز، كذلك الجرس والصورة الجميلة، أشكرك من أعماق الفؤاد زوجتى وجدت الصورة جميلة جدا . غير أنى أرجوك ـ فى الوقت الحاضر ـ ألا تواصلى الكتابة، حينما تتغير الظروف، سأخبرك، أرسل لك قريبا مسرحيتى الجديدة،

إقبليها في عطف ـ وأيضا في صمت! أود لو رأيتك ثانية وتحدثت إليك .

ومن ثم. انقطعت المراسلات بينهما، انقطعت مايقرب من ثماني سنوات ، حتى قطعت «أميلي» حبل الصمت فأرسلت تهنيء «ابسن» بعيد ميلاده السبعين فكتب لها :

« يا أعذب الكل» يا آنستي الحبيبة الغالية !

اقبلي أعمق الشكر على رسالتك . ذلك الصيف في جوسينساس كان أسعد وأجمل ما في حياتي كلها .

لا أكاد أجرؤ على التفكير فيه .، ومع هذا ، عليّ أن أفعل . دائما .. دائما !»

★★★

كيف نفسر هذا كله ..

أكان انشغالا حقيقيا بالفتاة، وصل «بابسن» إلى حد الوقوع في غرام أميلي فعلا، أم أنه كان مجرد سعي الفنان إلى حافز جديد ـ منشط لخياله ؟

لا أعتقد أن الاجابة على هذا السؤال تتعذر علينا، اذا رجعنا إلى بعض رسائل «ابسن» إلى «أميلي» واذا عرفنا ـ في الوقت ذاته ـ أن الفتاة لم تكن البنت الوحيدة في حياته اذ ذاك أو من

بعد، فقد عرف فى ذلك الصيف نفسه الصبية الصبوح ذات الأربعة والعشرين عاما، الرسامة الهاوية «هيلين راف» .

والتى امتدت معرفته بها بعد ذلك الصيف الساحر ـ صيف ١٨٨٩ عامين كاملين تقريبا ـ أى إلى صيف ١٨٩١ .

كذلك عرف «ابسن» بعد عودته من سنوات طويلة من المنفى الاختيارى الذى اختاره لنفسه، والذى أقام فيه سنوات طويلة فى «إيطاليا» و «ألمانيا» ، عرف الشابة الساحرة ذات الحيوية الفياضة: «هيلدور اندريسين» وامتدت معرفته بها من عام ١٨٩١ إلى عام ١٩٠٠ وواضح أن «غرامه» بهذه الفتاة الأخيرة قد كان مشبوبا فهو يهديها خاتما ماسيا تارة، وتارة أخرى يهديها مخطوط مسرحيته الأخاذة : «البناء المعلم» التى كتبها حول علاقته بهيلدور.

فاذا عدنا إلى علاقة «ابسن» و «أميلى» بعد هذا استطعنا أن نجيب على السؤال بقولنا أن ابسن كان يندفع إلى التعرف بالفتيات الصغيرات بحافزين مهمين :

أولهما : رغبة كل شيخ فى تجديد شباب قلبه فى صحبة الشابات ومايولده إقبال الفتيات عليه من شعور بأنه لايزال حيا، باقيا ، بل مازال قويا ومرغوبا فيه، ليس فقط من ابناء الجيل الذى عاشه، بل ومن الاجيال الطالعة أيضا. ومن جميلات هذه الاجيال

بصفة خاصة . أى أن «ابسن» كان يجد فى هذه العلاقات ارضاء لغرور الرجل والعاشق فيه .

على أن «ابسن» ليس مجرد رجل وعاشق وحسب، بل هو قبل هذا كاتب وفنان كبير ، وهو إلى هذا صاحب قلب عامر بشتى العواطف المتباينة . قلب قد كان دائما ميدانا لمعارك عاطفية وروحية بين أقطاب كثير متعارضة ، المتعة فى مقابل الواجب [١]. مصلحة الفرد أمام مصلحة المجموع، قضية الفن بازاء قضية الفكر .. وهكذا .

عالج «ابسن» هذه القضايا بوسائل ومداخل مختلفة فى مسرحية وراء مسرحية أهمها فى هذا الصدد «بيرجينت» حيث الحياة الطلقة الخالية من أية قيود، مادية أو أخلاقية أو اجتماعية ، تقود المتشرد الشحاذ المحتال، «بيرجينت» من مغامرة إلى مغامرة يهمل فى سبيلها غرامه، «لسولفيج» ومطالب روحه، ثم تأتيه الهداية من بعد وفى آخر لحظة، ثم مسرحية «براند» التى يصور فيها «ابسن» صراعا بين مطالب القلب ومطالب الرسالة التى يفرضها على نفسه قس صارم، بالغ التعنت يريد أن يصل إلى هدفه فى خط شديد الاستقامة شديد القصد فيبلغ هدفه على

---

(١) بلغ من انشغال ابسن بهذه الاضداد إنه كتب مهديا مسرحية «براند» لطفلة صغيرة من قريبات هيلدور اندرسين ، وقال في الاهداء : الى الصغيرة ألدريد : عسى أن تعبر حياتك ـ كالقصيدة الكاملة ـ عن الوفاق التام بين السعادة والواجب .

أشلاء قلبه وجثة زوجته وطفله .

ومسرحية «بيت روزمر» التي يتأمل فيها «ابسن» ثنائية القلب والواجب من زاوية أخرى، زاوية المصلح الذى يتقدم لقيادة الناس كي يصبحوا نبلاء فى الخلق والمسلك ، ثم يتبين من بعد أنه ليس أهلا لهذه القيادة لأن فؤاده قد هفا إلى حياة الدعة والوسن في ظل امرأة هى ذاتها خاطئة .

★★★

وقد كان «ابسن» يقبل على فتياته الصغيرات هؤلاء وبعض منه راغب فى أن يقع فى هواهن، وبعضه الآخر يحذره من التمادى فى غرام لا يطال، ولا ينبغي أن يطال. ومن ثم يسارع الكاتب الكبير إلى اغلاق أبواب قلبه، وينفى غرامه الى مخزن كبير من الذكريات المقيمة، المتوطنة، أو كما يفضل ابسن ذاته أن يسميها «الاشباح» حيث يعيش على اجترار ذكرياته والقاء الاضواء - وأحيانا الاحماض - المختلفة عليها، ثم يأخذ يبلورها فى صبر وأناة شديدين حتى تصبح أعمالا فنية يضحى فيها بقلبه فى سبيل فنه.

باختصار وتبسيط شديدين، كان ابسن يجعل من فتياته مواداً لفنه، عرائس خيال يعمر بهن بيته المسرحى .

★★★

ألا تراه يقول لأميلي : «لا أقدر على حبس ذكريات الصيف، ولا أريد، مامر بي .. أعيشه من جديد المرة بعد المرة أما أن أصب هذا كله في مسرحية، فمستحيل حالا.. ومع هذا فلابد له أن يحدث .. لابد بأية وسيلة .

فهذا هو إصرار الفنان على أن يحيل المرأة التي عرفها إلى تمثال، أن يمتص دم الحياة منها لتصبح عروسا باقية الجمال بدلا من امرأة تكبر وتهرم ويغيض منها الحسن ويذهب العبير .

ثم ألا تراه يمضي خطوة أخرى في النأي بنفسه عن الواقع الذي عاشه مع «أميلي» إلى حياته الداخلية ـ حياته هو ـ مرسمه ومعمله الفني والنفسي، يوصد الابواب والنوافذ ، ويسدل الستائر ثم يقول للفتاة : «ماأوضح ملامحك الراسخة الجميلة في مخيلتي ! مازلت أرى أميرة مليئة بالاسرار وراء تلك الملامح، هذه الاسرار ماهي ؟ يحلم المرء بأشياء كثيرة وراء ها ، ويخلق منها جمالا كبيرا . وهذا ما أفعل »

إنه هنا يستعيض عن الواقع، «صورة كانت أميلي وعدته بارسالها» بالخيال . يحلم ويخلق، ويجمل ويرى عروسه دائما مزدانة باللآليء، ويحاول أن يسبر غور ظاهر الأشياء ليجد وراء عشق أميلي للآليء معنى ومغزى .

ويتوق الفنان إلى أن يكمل الصورة التي رسمها للفتاة بعد أن

رآها ذات صيف فيقول : «اشد ما أتوق إلى أن أراك ثانية فى الشتاء .. أود لو تخيلتك فى بيتك . ولكنى لم أوفق . فليس عندى ما أبنى عليه الخيال »

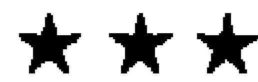
ثم يستكمل الفنان حاجته من الزاد الفنى ـ بطريقة أو بأخرى ـ فلا تعود هناك حاجة ملحة إلى مواصلة الحديث مع الفتاة .. بعد أن استوى تمثالها بين أصابع الفنان حيا ، قويا أقوى وأجمل من الحياة، وأقرب منالا وأبقى أثرا لدى خالقه .

إذ ذاك لا يتردد الفنان الاناني ـ وكل فنان أناني لا مفر ـ فى أن يقطع صلته بملهمته، بعد أن أصبح وجودها فى حياته غير ذى قيمة . بل بعد أن أصبح وجودها يعكر عليه راحة باله وصفوه الفنى .

«أشعر أن من حق ضميرى علىّ أن أقطع مراسلاتى لك، أو فى القليل، ، أحد منها، عليك ـ فى الوقت الحاضر ـ أن تخفضى إهتمامك بى إلى أدنى الدرجات أمامك أشياء أخرى تشغلين بها . وأنت بعد شابة » .

ومعنى هذا ـ فيما يخص ابسن ـ أنه يقول لفتاته في مواربة: اسمعى . لقد استنفدت اغراضك وأنت الآن عبء علىّ أريد أن أخفض اهتمامى بك الى أدنى الدرجات، أمامى أشياء أخرى أشغل بها وأنا لم أعد بعد شابا لى أهداف أخرى سأنذر نفسى لبلوغها »

وحين تغض الفتاة الطرف عن هذا التحذير الخفى لا يجد ابسن بدا من أن ينبهها بطريقة أوضح إلى أن دورها قد انتهى . بل لا يكتفى بالكلام ، وإنما يعدها بأن يرسل لها نسخة مما تحولت إليه «أميلى» آخر الأمر ، وهو : شخصية «هيدا جابلر» فى المسرحية التى تحمل هذا الاسم، والتى كتبها «ابسن» بعد تعرفه إلى الفتاة : «أرجوك، فى الوقت الحاضر ـ ألا تواصلى الكتابة. حينما تتغير الظروف، سأخبرك ، أرسل لك قريبا مسرحيتى الجديدة، إقبليها فى عطف ـ وأيضا فى صمت ».



وتنقضى ثمانى سنوات على هذا «الغرام» بين ابسن وأميلى، وتتراجع التجربة إلى الوراء ، وتفقد ما صاحبها من ألم وانفعال حادين، وشعور بالحرمان، ولا يبقى منها الا الحنين العذب والشعور بالعرفان، فلا يتردد ابسن فى الرد على رسالة أميلى له بمناسبة عيد مولده السبعين ويعود الفنان إلى سابق حبه وانشغاله بالفتاة فيقول :

«يا أعذب الكل ، يا آنستى الحبيبة الغالية ! اقبلى أعمق الشكر على رسالتك . ذلك الصيف فى جوسينساس كان أسعد وأجمل ما فى حياتى كلها ».

وبهذه الكلمات العذبة التى تشبه ـ مع ذلك ـ مانكتبه على

قواعد التماثيل من عبارات تفيض بالحب والاعجاب بمن مضوا وتركوا فى حياتنا أثرا كبيرا، تطوى صفحة العلاقة بين «أميلى» و«ابسن» .

وهى عبارة تضمن للفراشة الصغيرة ـ التى رأت النور فرقصت حوله واحترقت به ـ مكانا فى صفحات تاريخ الأدب .

غير أنى لا أظن أنها عوض كاف عن قلب تحطم فى مستهل الربيع .

ومع ذلك، فمن يدرى لعل «اميلى بارداخ» هى الآن به راضية .

على كل حال ليهنها أن ابسن قد عاش من بعد ليكتب مسرحية: «حينما نبعث نحن الموتى» وفيها يتأمل مصير فنان اسمه «روبك» صنع تمثالا رائعا لامرأة بارعة الجمال ، كاملة الصفات اسماه، «يوم البعث» فلما انتهى منه، نفض يديه ـ بقسوة وأنانية ـ من المرأة التى وقفت أمامه عارية، كنموذج، وعرضت أمامه كل أسرار جسدها وروحها أيضا، وأقامت معه نوعا من الزواج الروحى كان التمثال ثمرته ـ أو ابنا له ، كما اتفق الاثنان على أن يسميا العمل.

ولكن الفنان الانانى أعرض عن هذا كله، ومضى يحاول أن يخلق مستمدا الالهام من غير زوجته الروحية هذه .

وتفصل السنون الطويلة بين الفنان وزوجته الروحية، ثم يلتقيان

آخر الأمر فيكتشف الفنان فجأة أنه قد كان ميتا طوال هذه السنوات، وأنه قد بعث حين وجد إلهامه القديم من جديد .

ولكنه بعث قصير الاجل، فما يلبث الموت الفعلى أن يلف الاثنين.

وهذا شيء قريب مما حدث «لابسن» مع «اميلى» .

فهل انتاب الكاتب الكبير الندم لانه انفصل عن أميلى ؟ وهل كانت فرحة حقيقية وعاطفة جياشة تلك التى كتب بها خطابه الأخير لها قائلا :

«ذلك الصيف فى جوسينساس كان أسعد وأجمل ما فى حياتى كلها ».

مرة أخرى : من يدرى !

★★★

فى السنوات العشر الأخيرة من حياته، كان ابسن يميل إلى صحبة الفتيات الصغيرات، كان الكاتب الكبير يجد فى هذه الصحبة عزاء عن الشيخوخة والهاما لفنه وشيئا غير قليل من إرضاء لرغبته فى أن يظل شابا دائما، وكان ابسن يسعى إلى الظهور فى كل مناسبة ويميل إلى تأكيد ذاته من كل سبيل. كان يجهد فى الحصول على النياشين من أماكن مختلفة، فان لم تأته

طواعيه، لم يتردد فى أن يتسولها، تسولا، كما حدث فى حالة الوسام الذى ألح فى الحصول عليه من الخديو إسماعيل، عن طريق صديق أرمنى اسمه «حبيب بك» كان قد استخدم نفوذه لدعوة «ابسن» لمصر لحضور حفلة افتتاح قناة السويس .

كذلك كان «ابسن» شديد العناية بهندامه، بلغ من شدة احتفائه بأناقته أن أصبح مضرب الأمثال لرجال عصره، فجعل هؤلاء يقتفون أثره فى كل ما يحدد من خطوط للأناقة الرجالية .

كان هذا كله يحدث خارج نفس ابسن، ولا يفتر فى داخل تلك النفس ـ مع ذلك ـ صراع روحى وعاطفى عارم، بين الفرد والفنان، وهو الصراع الذى انجذبت اليه بعنف مجموعة من الفتيات الصغيرات تحدثت، عن واحدة منهن هى أميلى بارداخ .

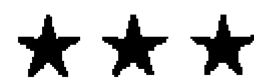
غير أن «أميلى بارداخ» لم تكن الفتاة الوحيدة التى تعرف إليها ابسن فى أواخر أيامه ، وسعى إلى أن يتخذ منها مادة لفنه.

فهو فى رسالة إلى شابة أخرى اسمها «كاميللا كوليت» بتاريخ ٣ مايو ١٨٨٩ ، يوافق «كاميللا» على ان مارأته من شبه بينها وبين بطلة مسرحية «سيدة البحر» اليدا ، التى كان ابسن قد أخرجها للناس فى العام السابق، ويضيف أن نقاط التشابه بين المرأتين كثيرة، وأن «كاميللا» قد أثرت فى كتاباته سنوات طويلة بفضل مافيها من مزايا روحية وفكرية .

وهو فى رسالة إلى شابة ثالثة اسمها «روزا فيتنجهوف» تعرف إليها قبل وفاته بسبع سنوات وكانت آخر من عرف من الفتيات يشكر لهذه الفتاة هديتها من زهور صغيرة زرقاء قدمتها له . ويذكرها بما أبدته من حفاوة به فى العام السابق، حين قدمت مع جماعة من الفتيات عرضا من الرقصات الشعبية أقيم خصيصا لتكريمه، ووصفه ابسن بأن له ذكرا باقيا فى نفسه .

ويتحدث ابسن فى خطابه عن رسائل «روزا» الكثيرة له ، ويقول إن هذه الرسائل ترقد فى مخدع صغير خصصه لها، فى أحد ادراج مكتبه وانه حين يبدأ العمل كل صباح يفتح الدرج ليقول : «هاللوا، روزا» !

على أن أهم هؤلاء الفتيات الصغيرات على الاطلاق ، واشدهن أثرا فى قلب «ابسن» وفى فنه على السواء إنما هى هيلدور أندرسين .



كانت هيلدور ابنة لصديق قديم من أصدقاء ابسن، وحفيدة لسيدة تدعى مسيز سونتوم، كان ابسن يسكن عندها أيام إقامته فى بيرجن، كما أن الفتاة كانت تمت بصلة قربى لطبيب ابسن الخاص .

كانت هيلدور قد عادت لتوها من رحلة على الدراجات حينما

لقيها الكاتب العظيم، وقد تلا هذا اللقاء الأول لقاءات كثيرة، امتدت من عام ١٨٩١ حتى العام الأول من القرن العشرين .

وقد تبادل «العاشقان» خلال هذه السنوات الطويلة كثيرا من الرسائل «الملتهبة» أصفها بالملتهبة قياسا على شذرات منها أمكن الحصول عليها بعد وفاة هيلدور .

ذلك أن الفتاة أعلنت بعد وفاة ابسن وزوجته فى أوائل القرن، إنها لا تعتزم أبدا نشر الرسائل التى كتبها لها الفنان الكبير، وذلك فيما عدا فقرة من خطاب مؤرخ ٢٩ يوليو ١٨٩٥ ، وفيه يقول ابسن لهيلدور وقد علم أنها زارت بلدة «سكين» (١) أنه كان يجدر بها أن تتعرف على المزيد من «سكين» هذه، فهى بلدة المياه العاصفة ، الجارية، الفائرة، أو هذا على الأقل مايذكره منها . ثم يضيف : وليس مجرد صدفة أنى ولدت فى بلدة الشلالات الصغيرة.

على أن «فرانسيس بول» الدارس المتخصص لابسن وفنه أمكنه أن يقنع خادمة هيلدور بأن تحكى له ماتتذكر من رسائل ابسن لسيدتها . وقد أمدته الخادمة بسطور قلائل وردت فى عبارات إهداء كتبها ابسن لهيلدور فى مناسبتين .

قال ابسن وهو يهدى الفتاة مجموعة من أعماله الكاملة :

---

(١) التى شهدت مولده فى عام ١٨٢٨، والسنوات الأربع الأولى من حياته .

هيلدور : هذه التوائم الخمسة والعشرون تنتمى إلينا نحن الاثنين . قبل أن أقع عليك ، كنت أبحث وأسعى وأنا أكتب، كنت على يقين من أنك هناك، فى مكان ما من هذا العالم الكبير الواسع وبعد أن وجدتك لم أكتب إلا عن الاميرات فقط .. الأميرات من كل لون وجنس .

«هـ ـ أ»

وكتب ابسن فى مصاحبة ورود حمراء أهداها للفتاة : هذه تسع وردات حمر لك ، وتسع وردات حمر آخر لى . خذى الورود آيات للعرفان على ما أمضيناه معا من سنين .

وكان ابسن قد تقدم بهدايا أخرى للفتاة . أعطاها خاتما من الماس حفر عليه تاريخ ١٩ سبتمبر ، وهو تاريخ ذو مغزى سنعرفه حين ننتقل إلى الحديث عن مسرحية : «البناء المعلم» ، التى كتبها ابسن ليصور علاقته مع هيلدور ، وما تنطوى عليه من أبعاد ومعان.

كما أهداها مخطوطة المسرحية ذاتها والتى انتهى من كتابتها فى ١٩ سبتمبر ١٨٩٢ ـ ١٩ سبتمبر أيضا !

★★★

ورغم شدة العاطفة التى كان ابسن يحس بها نحو هيلدور

والتي فاقت كل ما اعتمل فى نفس الفنان الكبير من إحساس نحو فتياته (١) فقد نظر إليها هى أيضا على أنها مصدر إلهام له .

وحين علم من صديقه الناقد الدنمركي «جورج براند» بأن جوتة قد كانت له صاحبة وملهمة اسمها : مريان، كتب لبراند يقول: يبدو لى مما ألاحظه من فحص لأعمال جوتة فى تلك السنين «أثناء صحبة مريان له» ، أن شبابه قد عاد فلا ريب أن مريان قد كانت له نعمة كبرى .

قال ابسن هذا الكلام فى عام ١٨٩٥ ، أي وهو فى غمرة العلاقة العاطفية الوثيقة التى ربطته بهيلدور ، مما يوحى بأنه هو نفسه كان ينظر للفتاة على أنها ملهمة ومجددة، ومعيدة للشباب، إلى جوار أنها حبيبة القلب .

والواقع أن الشباب وعودة الشباب، وعلاقة القديم النازل بالجديد الطالع هى جميعا موضوع المسرحية الأخاذة التى كتبها ابسن أبان معرفته لهيلدور، وصور فيها موقفه الشخصى ككاتب مسرحى عظيم، تقدمت به السنون، ومازال قلبه شابا يتطلع لصحبة الجميلات، والشابات خاصة ، والفتيات الصغيرات بوجه أخص .

---

(١) أقول فتياته وأنا أقصد معنيين : الفتيات اللائى عرفهن وأيضا اللائى نظر إليهن على إنهن بناته ـ فلم ينجب ابسن البنات ونحن نجده فى رسالة الى هيلين راف الرسامة الشابة التى تقدمت الاشارة إليها يقول : كم تمنيت أن يكون لى بنت حبيبة ومليحة مثلك .

وابسن فى المسرحية هو البناء المعلم سولنس، وهيلدور هى الاعصار النارى المدمر الذى يلم بالبناء المعلم على غير انتظار، الطير الجميل الجارح الذى يتمثل فى شخص شابة فى الثانية والعشرين من عمرها اسمها هيلد، تحط فجأة على عش البناء الكهل ، فتثير فيه عاصفة تقتلع كلا من البناء وعشه .

«هيلد» هذه شابة جميلة، قد تلبسها الجن فهى تؤمن بالمستحيل وترى تحقيقه رأى العين ، وهى تدفع البناء الكهل «سولنس» إلى تحقيق ذلك المستحيل، لا تبالى وهى تدفعه أن داست على زوجة أو هدمت بيتا، أو ضحت بالبناء نفسه، فتحقيق المستحيل هو غايتها، وهو مبرر بقائها، وهو أيضا ـ وفى رأيها ـ بقاء البناء . المعلم الذى شغفت به حبا .

وهو حب من نوع غريب، فهى لاتحب سولنس لشخصه، وإنما لأنها تستطيع من خلاله أن تطول المستحيل .

و «سولنس» ـ بدوره ـ يحب هيلد الحب ذاته. لايحبها لأنها هى ، بل لأنها توقد النار فى جوانحه.. نار الرغبة فى تحقيق المستحيل .

أما هذا المستحيل فهو قصر فى الهواء ، عال ، عال، كأعلى ما تكون الاشياء له برج سامق مفرط فى الارتفاع وفى أعلى البرج شرفة سوف تقف فيها هيلد، وتنظر من عليائها إلى الناس: من

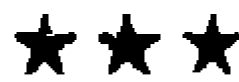
يبنى منهم الكنائس ومن يبنى البيوت، حرة ترى فى كـل اتجاه، لا يحجب أحد عنها الرؤية ولا يعوقها شىء .

ويسألها سولنس إن كانت ستسمح له بالصعود معها إلى الشرفة، فتقول : نعم، ستسمح . إن سمح البناء المعلم لنفسه بالصعود إن جرؤ على الصعود .

ويكون فى هذا التحدى الخفى الفيصل فيقرر البناء المعلم أن يفعل المستحيل مرة ثانية أن يصعد إلى أعلى البرج الذى أقامه فوق بيت كان يبنيه لنفسه، ليضع فوق البرج باقة من الزهور .

يقرر سولنس هذا متحديا خوفه، وكهولته، وخوفه القديم من المرتفعات التى تفقده توازنه .

ولكنه يفعل . يصعد إلى قمة البرج ليضع الباقة فينتصر على ضعفه انتصارا واضحا غير أنه يسقط من العلياء ليتحطم جسده إربا إربا ، ومع ذلك فقد حقق نصرا روحيا كبيرا، لا يهم بعده مايجرى لوعاء الروح .



تقرع «هيلد» الباب على «سولنس» فينتفض ، قبل أن يراها، هلعا، فهو يعيش فى خوف مقيم من الشباب. يفزع من اليوم الذى سوف يدق فيه الجيل الطالع بابه، ليقول له : تنح عن الطريق .

و«سولنس» يخاف الشباب، ولكنه مفتون بهم مع ذلك . فلما تقرع عليه هيلد الباب، ويرى شبابها، وحيويتها، يقر خوفه. وتطمئن نفسه . فهذا شباب من نوع آخر ، شباب يستطيع أن يصادقه . ويقوم معه بمزيد من الإنجاز .

إنها لاتمثل له القصاص الذى يعيش البناء الكبير فى خوف أبدى منه، بل تعنى الحب، والدفع والتحقيق .

وكان البناء العظيم قد ارتكب ذنبا كبيرا داس الناس وامتص مواهبهم لكى يصبح بناء عظيما، بل أحرق بيتا قديما كان لزوجته فاحترق معه كل شىء احترقت عرائسها الصغيرة التى ورثتها عن أهلها جيلا بعد جيل . فاحترقت مع البيت والعرائس قدرة الزوجة على الإنجاب . بل وقدرتها على الاحتفاظ بمن أنجبت فعلا من الأولاد . فلا يلبث هؤلاء أن يموتوا بعد أن عجزت الأم عن الاحتفاظ بهم.

ويرتفع البناء العظيم على أشلاء كل شىء ولكنه يعلم أنه كما ارتفع فلابد له من سقوط . من هنا فزعه وشقاؤه. غير أن لشقائه أسبابا أخرى لقد أنفق أكثر من سنوات عشر فى بناء بيوت للناس، كى يعيشوا فيها وينجبوا ، وترك من أجل الناس بناء الكنائس ، متحديا .

فلما أوفى على الغاية تبين أن الناس لا حاجة لهم بالبيوت التى

تبنى . فلم تتحقق لهم فيها سعادة . بل هم ليسوا أهلا لسعادة .

وهكذا ضحى البناء بمن داسهم . ضحى بزوجته وأولاده ، وسعادته ليقبض الريح آخر الأمر .

هنالك قرر أن يبنى الشيء الوحيد الذى يحقق السعادة للناس تسأله هيلد : وماهو هذا الشيء، أيها المعلم العظيم فيقول : سأبنى قصورا فى الهواء !

وتعود تسأله : ألا تخشى السقوط، فيقول : لن أسقط إذا ماوضعت يدك فى يدى وصعدنا معا .

تلقى مسرحية «البناء المعلم» ضوءا واضحا على علاقة ابسن بهيلدور، وتوضح الدور الذى لعبته الفتاة فى فنه وهو مشابه لدور «إميلى بارداخ» فقد كانت هيلدور النواة التى تلقى فى المحلول حتى تتخلق من حولها البللورات استخدمها ابسن لينشىء من حولها مسرحية يقول فيها شيئا كان يلح عليه ويعذبه ذلك هو ندمه على أنه ترك الحياة فى سبيل الفن، ليجد من بعد أن الفن لا يغنى عن الحياة ،، بل ليجد أن الفن الذى فضله على الحياة ليس أعمق ما كان ينبغى أن ينتجه من فنون . لم يستخدم فيه أفضل قدراته . وإنما هو فن من الدرجة الثانية .

وفى المسرحية نقاط التقاء كثيرة بين واقع ابسن وحياته

الداخلية . ولا عجب فى هذا ، فقد قال الكاتب ذات مرة : إن كل ماخطه قلمه له أوثق ماتكون العلائق بحياته الداخلية . فقد مارسه فى داخل نفسه ، حتى ولو لم يكن له رصيد فى الواقع .

وهكذا نجد أن هيلدور تظهر فى المسرحية باسم هيلد ، وأنها كعروس الخيال التى حولها إليها ابسن تمت إلى الأطباء بسبب .. هيلدور قريبة لطبيب أبسن الخاص، وهيلد ابنة طبيب يعرفه سولنس .

ويسمى اسن الشخص الذى يقابله فى الخيال باسم البناء العظيم ومعروف أن ابسن كان يسمى نفسه بناء للمسرحيات وليس مجرد كاتب لها .

وتدخل «هيلد» حياة سولنس بطريقة تكاد تكون مطابقة لظهور «هيلدور» فى حياة «ابسن» فى المسرحية تدخل هيلد وهى عائدة لتوها من رحلة جبلية . لا مال معها ولا ملابس غير تلك البسيطة الخشنة التى ترتديها .

بينما تدخل هيلدور حياة الكاتب الكبير وقد عادت لتوها من رحلة على الدراجات .

وفى المسرحية أن هيلد تزور البناء المعلم لتسأله أن ينجزها وعدا كان قد وعدها إياه من عشر سنوات خلت . كان سولنس يومها يزور بلدة هيلد الصغيرة المسماة «ليساتجر» ليفتتح كنيسة

جديدة بناها للبلدة ، ويصعد إلى برجها العالى ، ليضع عليه باقة من الزهور، كما تقضى عادة قديمة .

وصعد البناء العظيم إلى البرج فعلا ووضع الزهور ، ومن أسفل، كانت بنت فى الثانية عشرة من عمرها تنظر إليه فى إعجاب . وتهتف ملوحة براية تمسكها : عاش البناء المعلم .

ومن يومها هامت به البنت حبا، وهى تحكى له أنه لقيها من بعد فى اليوم ذاته وخلع عليها لقب الأميرة الصغيرة.، وإنكفأ عليها ليقبلها قبلات كثيرة ، كثيرة . ثم وعدها بأن يعود إليها بعد سنوات عشر ليخطفها كما يخطف الجن الجميل عروسه، ويمضى بها إلى أسبانيا أو ماشابهها من بلاد ساحرة، حيث يقيم لها مملكة ويبنى قصرا تعيش فيه الأميرة هيلد .حدث هذا ـ تقول الفتاة ـ من عشر سنوات ، فى اليوم التاسع عشر من شهر سبتمبر واليوم هو التاسع عشر من شهر سبتمبر . وقد انقضت عشر سنوات تماما . فهى تسأله ان يعطيها المملكة والقصر .

وقد تقدمت الإشارة إلى أن ابسن قد أهدى هيلدور خاتما ماسيا حفر عليه التاريخ : ١٩ سبتمبر ، كما أنه أهداها من بعد مخطوط مسرحية : «البناء المعلم» ـ مسرحيتها ومسرحيته معا ـ التى انتهى من كتابتها فى التاسع عشر من سبتمبر أيضا .

وابسن يسمى هيلدور فى رسائله : الأميرة، ويقول: إنه بعد أن

عرفها لم يعد يكتب إلا عن الأميرات من كل لون وجنس . وقد وجدنا أن «سولنس» يفعل الشيء ذاته، فهيلد عنده أميرة من يوم أن لقيها طفلة، وقبلها، ثم حملها في قلبه طوال السنوات العشر، حتى عاد يستدعيها لتقوده من بعد إلى النصر الروحي الكبير الذي حققه على حساب وجوده المادي .

وثمة تشابه آخر بين «سولنس» و «هيلد» ، و «ابسن» و«هيلدور»، نجده في علاقة كل من هذين الثنائيين بزوجة الرجل في كل .

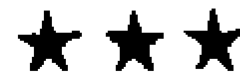
فقد كانت العلاقة بين ابسن وزوجته سوزانا متأزمة إبان السنوات التي عرف فيها ابسن هيلدور وهام بها وبعد عام واحد من إهداء ابسن مخطوطة مسرحية «البناء المعلم» لهيلدور، نجده يرسل إلى سوزانا خطابا شديد الانفعال، ينكر فيها بعنف أنه يفكر في الانفصال عنها، رغم عبارات بدت منه حينما كان الكيل يطفح عنده بأثر من نزوات سوزانا، والانفجارات النفسية الكثيرة التي كانت تدفع به إلى حافة اليأس المؤقت .

غير أنه يمضي ليشكو مر الشكوى من الصعوبة التي يجدها في إرضاء زوجته . فهي تطلب مسكنا جديدا، ما أن يوفره لها حتى تعود الشكوى تتصاعد من جديد، الدور الأول لا يليق بسبب الرطوبة . والدور العلوي صعب قبوله بسبب السلالم .. وهكذا

وسوزانا مريضة، ومنفصلة انفصالا واقعيا عن زوجها، بسبب حاجتها للاستشفاء فى أماكن مختلفة .

وفى مسرحية : البناء المعلم نجد موقفا مشابها لهذا . فثم انفصال روحى كبير بين سولنس وزوجته ألين . والزوجة تغار من سكرتيرة زوجها، الشابة «كاجا» ، وتغار بدرجة أكبر من هيلد، حينما تطرأ على المسرحية، وتقلب الوضع فيها قلبا جذريا .

وفى المسرحية أن سولنس قد بنى لزوجته بيتا جديدا، يوشكان أن ينتقلا اليه، غير أن الزوجة لا تشعر لا بالمقت والكراهية للبيت الجديد ، الذى لايمكن أن يصبح بيتا لها، وانما هو مسكن وحسب . وذلك بعد أن احترق البيت القديم الذى ورثته عن أهلها .



ابسن اذن يتخذ من هيلدور ومسرحيتها مناسبة يصور فيها حاله . ويرى ذاته، وينقدها ، ويخفف من وطأة الألم عليها .

قال ذات مرة إنه ، إذ كان يكتب مسرحية «براند» اقتنى عقربا ووضعها فى كأس، ووضع معها قطعة من الفاكهة الطرية، ثم جعل فى أوقات راحته من الكتابة يرقب العقرب .

كانت هذه تغضب بين الحين والحين، وحين يتكاثر السم فى جوفها كانت تغرس زبانها فى الفاكهة ، وتفرغ السم . تفرغه وتستريح .

وعلق ابسن على هذا بقوله : وهكذا حالنا، نحن الشعراء ! فهل فعل الكاتب الكبير بهيلدور ومسرحيتها مثلما فعلت العقرب بالفاكهة ؟

رغم التماثل الواضح بين سولنس وابسن، رغم ما قاله ابسن نفسه من أن هناك شبها بين الرجلين، ورغم اشتراكهما فى الخوف من الأشياء العالية، وفزعهما معا من خطر الأجيال الطالعة (١) ، فان ابسن ليس هو سولنس تماما .

لقد أفرغ ابسن سم التجربة فى وعاء المسرحية .

أقام حريقا داخلها، واحتوى ناره، وكف عن نفسه أذى النار ، قدم سولنس فدية عن نفسه، وأصبح بفضل البناء العظيم الذى سقط من حالق، أكثر استقرارا ودعة مما كان ولو إلى حين .

أما هيلدور فقد أدت هى الأخرى دورها، اتخذ منها ابسن موضوعا ومناسبة، وجعل منها كرسى اعتراف، فعل هذا فى فنه .

ولكن ماذا كان موضعها من قلبه ؟

لن يتسنى لنا أن نجيب عن هذا السؤال، حتى تنشر على الناس مجموعة الرسائل التى بعث بها إليها ابسن، والتى عرف الآن أنها سليمة ، وأنها فى حوزة أحد هواة جمع الآثار الشخصية لكبار الفنانين .

---

(١) هاجم الروائى الشاب كنوت هامسون ابسن هجوما مكشوفا اهتزت له كبرياء ابسن اهتزازا واضحا .

حين حسد برنارد شو وليم شكسبير
فتمنى لو أخرجه من قبره ورجمه بالحجارة ..!

أظن أن شيئا من الحسد قد مازج الموقف المركب الذى وقفه برناردشو من وليم شكبير فى إحدى المناسبات كتب شو يقول : «ليس بين الكتاب البارزين من أحتقره الاحتقار الذى أكنه لشكسبير ، حين أروح أقيس عقلى بعقله .. ولو قيض لى أن أستخرجه من قبره لرجمته بالحجارة لأستريح » !

وراء هذا القول الفظيع ، المبالغ فى حنقه كان يستخفى إعجاب برناردشو بالكاتب المسرحى وليم شكسبير . كتب الإيرلندى الكبير في مقدمته لمجلد : «ثلاث مسرحيات للمتطهرين» يقول : «ما فى إمكان أحد أن يكتب تراجيديا تفوق الملك لير » فدلل بهذا على سلامة حكمه كناقد للدراما والمسرح، فإن الملك لير هى فى عرف الكثيرين، ليس فقط أروع تراجيديات شكسبير ، بل هى أعظم ماأخرج العقل الدرامى الإنسانى من تراجيديا، إنها العمل الذى فجر بجسارة حدود العمل الدرامى وخرج للناس فى شكل اصطلحنا على أن نسميه: «فوق الدراما» ، أو : «دراما وزيادة»

والنتيجة أن أحدا من المخرجين الكثيرين الذين تصدوا لإخراج «الملك لير» لم يستطع أن يلم بموضوعها في شموله ، فاكتفى بأن اقترب منها اقترابا جزئيا، تناول نواحى. بعينها من العمل الكبير .

وإذن، فمادام هذا التقدير الموفور هو مايكنه شو للدرامى الإنسانى الأول ، ففيم احتقاره له ولماذا يود لو استطا ع أن يخرجه من قبره ليرجمه بالحجارة ؟ الجواب دار فى عبارة : «حين أروح أقيس عقلى بعقله» فإن شو كان يقدر شكسبير الكاتب المسرحى ويحتقر شكسبير المفكر وصاحب العاطفة، فكر شكسبير لديه هو فكر العصور الوسطى وعصر النهضة، وهذا فكر بائد فى نظر شو، من الواجب التخلص منه فورا، حتم أن يقوم فكر جديد فى المسرح ينتج مسرحيات جديدة، ستكون بحكم الضرورة مغايرة لمسرحيات شكسبير ومنافية لها . وبغير هذا الفكر الجديد لن تقوم الدراما الجديدة التى كان شو يتطلع اليها .

ولكن : لماذا ينبغى التخلص من شكسبير، قبل أن تقوم الدراما الجديدة ؟ يجيب شو : إن من المستحيل أن يقوم شكسبيران اثنان فى حقبة فلسفية واحدة . ان أول من يظهر على الساحة من عباقرة يضم حصاد الحقل الدرامي ويأخذه كله لنفسه، تاركا لمن يأتون بعده مهمة التقاط البقايا هنا وهناك ، ومن ثَمّ تكون مهمة هؤلاء إما الانشغال بالفتات، أو التظاهر بأنهم يحصدون ويضمون

شيئا ما لا وجود له فى الواقع .

لقد عبر شكسبير تمام التعبير عن عصره، واستنفد فى هذا التعبير العصر ووسائل التعبير معا، وبات حتما أن تمضى عربة الدراما قدما، وتتحرك إلى موقع آخر ، حاملة بضاعة جديدة تعرضها على زبائن جدد . ولأن هذا التحرك لم يتم، سقط المسرح البريطانى ـ والغربى عامة ـ فى بئر سحيقة ، وتوزع الاهتمام بشكسبير بين سوء استخدام مسرحياته وسوء فهمها من جهة ، وبين تقديسها وعبادة منشئها عبادة لا عقل فيها ولا فهم ولا تقدير، من جهة أخرى .

أورد برنارد شو الكلمات والمعانى سالفة الذكر فى أحد أجزاء مقدمته لمجلد : «ثلاث مسرحيات للمتطهرين» ـ الجزء المعنون : «أنا أفضل من شكسبير» وفيه يعقد مقارنة بين مسرحية : «أنطونيو وكليوباترا» لشكسبير ومسرحيته هو : «قيصر وكليوباترا» يقول شو : فى الأساطير اليونانية قامت الساحرة «سيرسى» بتحويل الأبطال إلى خنازير ، ويبدو أن المزاج الرومانسى المعاصر يميل إلى أن تحول «سيرسى» الخنازير إلى أبطال . إن شكسبير يعطينا صورة صادقة لجندى كسرته الدعارة، وامرأة لعوب يموت بين ذراعيها أمثال هذا الجندى، ثم يروح يجهد قدرته الهائلة على الخطابة الدرامية، واستدرار العطف

المسرحى كى يقنع الحمقى بين متفرجيه بأن بطليه قد كسبا الحب وإن خسرا العالم وإن الحب هو التعويض العدل لهذه الخسارة . فأى أكذوبة هذه، ومن يصدقها منا إلا بنات الحان «وهن كليوباترات عصرنا الحالى» ـ اذا ما وجدن شاعرا يحولهن إلى حبيبات خالدات ؛ ثم يمضى برناردشو إلى القول بإن شكسبير كان يرى الحياة على حقيقتها ثم يروح يصور تصويرا رومانسيا، ومآل من يفعل هذا هو اليأس والانصراف عن الحياة، بدعوى أنها هباء وقبض الريح، ألم يجعل مكبث يقول : «انطفئى، انطفئى أيتها الذبالة القصيرة» لأنه أصر على أن يجعل بطله وهو أديب معاصر فى جوهره (١) مجرما يستشير الساحرات ؟

ويحدد برناردشو اعتراضه على مسرحية : «انطونيو وكليوباترا» ، وعلى مسرح شكسبير بعامة قائلا : «إنى لى اعتراضا تقنيا على اتخاذ الولوع الجنسى موضوعا للتراچيديا . إن هذا أمر لا يؤتى ثمارا ذات بال إلا فى حقل الكوميديا فلتتعرض الواقعية للولوع الجنسى ـ فلتنقده الكوميديا ، فليسخر منه كتاب الأدب المكشوف، أما ان يطلب إلينا أن نعرض أرواحنا لخطر الافتتان بسحره ـ أن نعبده ، ونتحداه، ونزعم أنه هو وحده

---

(١) يشير شو هنا إلى مايراه النقاد الشكسبيرون من ان مكبث فنان وشاعر مرهف الحس قبل أن يكون جنديا ويستشهدون بكثرة المقاطع الشعرية التى ترددت خلال المسرحية .

مايجعل الحياة جديرة بأن نحياها فشىء لايمكن وصفه إلا بأنه خبل أسلم إلى الجنون الحسى .

لهذا رأى شو ان انطونيو شكسبير هو فشل واضح، بينما وجد الملك لير رائعة درامية محققة، وسبب التفاوت فى رأيه أن شكسبير قد خبر الضعف الإنسانى خبرة كبرى ، بينما لم يعرف القوة الإنسانية فى كثير ، وهنا نأتى إلى نقطة مهمة فى مفهوم برناردشو للدراما هى التى حددت شكل ومضمون هذه الدراما، وهى التى حددت وتحدد مصير مسرحه . لقد نفى شو من مسرحه أشياء كثيرة هى التى تكون دم الحياة فى الدراما، نفى الحب المفتون لما تقدم ذكره من أسباب واستبعد الجريمة لأنها فى رأيه لاتثير الاهتمام . بل استهان كثيرا بالعواطف أصلا، مصرحا بأنه لايأمن لها، ولايثق بالعاطفة تخرج من «فرن» النفس حمراء متوهجة، فإنها سرعان ماتنطفىء، ووضع شو فى مقابل هذا كله العقل البشرى . هو وحده الجدير بالاعتبار . هو وحده البوصلة الهادية، والأرض الراسخة والمستقبل الواعد . ثم مضى يكتب مسرحياته بوحي من هذا كله فجاء ت هذه المسرحيات أمثلة متألقة للفكر البشرى المستنير، وللحماس العقلى الدفاق، وللقدرة الفائقة على تحريك الأفكار على المسرح، وألبسها ثوب البشر ، وقد انتج هذا القدر البارز من المواهب الكوميديا الإنسانية الذكية، الطيبة القلب، التى لا تتشفى فى ضعف الأفراد، وانما تصب جام غضبها

على ضعف المجتمعات . وكان هذا إنجازا كبيرا لاشك فيه ، دفع الناقد والدارس المسرحي المرموق ايريك بنتلى إلى القول بإن شو قد حول مسار الكوميديا العالمية من نقد أفراد مختارين كلهم معايب إلى نقد الناس كلهم، من منطلق أننا كلنا خطاة وكلنا نستحق العقاب، وكلنا قادر ـ بفضل العقل ـ على أن نقوم مابيننا من اعوجاج. وهذه هي القوة الإنسانية التي قال شو: إن شكسبير لم يعاينها فجهلها، بينما عرفها فكتب من واقعها، غير أن شو لم يحسب حسابا لاحتمال ان يضعف العقل البشرى أو يضل طريقه أو تهبط عليه كارثة تصيبه بالشلل التام وقد جاءت هذه الكارثة ـ لم تتاون ـ فى شكل دمار فظيع شامل، جلبته الحرب العالمية الأولى فهز إيمان شو بالعقل من القواعد : هذا هو «الإنسان العاقل» فقد عقله، فأى أمل بقى لشو، المفكر، والإنسان، وكاتب دراما الأفكار الذكية ؟

كان شو يحس بمقدمات هذه الكارثة الوشيكة . فكتب لصديقته الممثلة مسيز باتريك كامبل فى عام ١٩١٣ ، قبل أشهر قليلة من هبوب الإعصار المدمر ، يقول : « قد تركت الحياة تهرب منى .. وأنا الآن جهاز هضمى فارغ ليس له إلا عقل يدق فليدق ماشاء ان كانت روحى قد ماتت، فإنى قادر على أن أظل أدق حتى يموت عقلى بدوره».

وقبل هذا ـ فى عام ١٩١٢ ـ كتب شو لصديقته هذه يحذرها من نفسه : «صمى أذنيك عن هذا الكذاب الايرلندى الدعى الممثل .. انه كتلة من الخيال بلا قلب، آلة تكتب وتتحدث . لقد أنفق قرابة أربعين عاما مع هذه الآلة حتى اصبحت شيطانية القدرة» .

غير أن مسيز كامبل لم تكن فى حاجة إلى تحذيراته هذه كتبت تنقد فى صراحة موجعة إحدى مسرحياته : «إن قلمك يدفعك إلى النشوة فتسكر .انت تنظر من ثقب الباب بقبعتك وليس بعينيك وسرعان ماتهزأ بشخصياتك فتصبح مجرد أبواق فى خدمة التصميم العام للمسرحية ، بلا لحم ولا دم . وبينما أشعر أنا بالفوضى في مواضع بذاتها تقول : انت لنفسك : هنا كنت ملهما!

ثم تنقد مسيز كامبل شخص شو وحياته معا . تقول وهى تلفت نظره إلى أنه قد جهل عاطفة الأبوة «هؤلاء الأبناء العشرة الذين لم تنجبهم قد كانوا جديرين أن يعلموك شيئا» وتقول فى مكان آخر : إن دور المحامى الذى تحب دائما ان تلبس مسوحه يتسرب إلى كل ماتقول وتكتب وتفعل .. إنه الدور الذى أمضى عيش سنوات طويلة، وحال بينك وبين أن تصبح شكسبيرا ـ شاعرا .

وضع شو إذن فى مسرحه العقل بدلا من العاطفة . وأحل اليقين محل الشك، فسلب مسرحياته بهذا قدرا كبيرا من حيويتها. أما شكسبير فقد علمه السير فى الطرقات ، وشظف العيش وخداع الأصدقاء، وفقدان الحبيب، وانحسار ود المؤيدين. إن

حياة الإنسان شيء هش حقا ـ ان ابناء الإنسان في نظر القـدر لا يعدون ان يكونوا مجموعة من الذباب تتلهى الكوارث بقتلها ـ إن الشر في الكون أصيل وعميق وممتد، وإن صراع الخير معه قليل الانتصارات وإن اسمى مايحققه الإنسان لنفسه من شرف هو أن يدخل مع الشر في عراك يعلم سلفا أنه مهزوم فيه.

أبطال شكسبير جرحى، مكسورن ، محيرون، وهذا يجعلهم أكثر إنسانية بكثير من أبطال شو، الذين يصل بهم الوقوف حد الصلف الفكرى أحيانا، وإن عرف بعضهم الهزيمة والانكسار على المستوى الفكرى وحسب ! هكذا تنكسر جان دارك، وبربارا، انكسار العقيدة وليس انكسار القلب . أما شكسبير ففى أبطاله من يرتكب جريمة لم يكن يقصدها فيدمر بحمقه أعز مايملك «عطيل» أو من يخدع نفسه بأن جريمة واحدة تكسب له العرض وتؤمن حياته «مكبث» أو من يتأمل الشر والخير والموت والحياة والانتقام والتسامح ، بينما أيام الحياة تنفلت من بين أصابعه حتى يدفع تيار الحياة ذاتها إلى العمل «هاملت» أو من يحمله الكبر والعجب والجوع إلى الملق على أن يلقى بنفسه وبأعز من أحب في أتون حرب الخير والشر على المستويين الفردى والكونى «الملك لير» . ليس بين هؤلاء من علم شيئا علم اليقين وإنما كلهم ضائع، مشرد ينطبق عليه قول المعلم الكبير شكسبير في رثاء الإنسان : «آه أيها الحيوان المسكين المفلوق [1] الجسد» ..!

---

(١) اشارة إلى أنه الحيوان الوحيد الذى يسير قائما على رجلين.

الفصل الخامس

صور لها دلالات

كان مجلس إدارة «مجلة المجلة» منعقدا لمناقشة محتويات العدد القادم اجتمع المجلس برئاسة الدكتور حسين فوزى الذى خلف الدكتور محمد عوض محمد ابتداء من العدد التاسع، الذى صدر فى سبتمبر ١٩٥٧ .

ولكن الدكتور حسين فوزى قد ضمن مواد العدد مقالة له قد قال : إنه سبق نشرها فى مجلة مغمورة سيئة الطبع والإخراج وانه لهذا يستأذن المجلس فى إعادة نشرها فى «المجلة».

لست أذكر الآن رد فعل أعضاء المجلس وكان بينهم طه حسين والعقاد ، ولكننى أذكر أننى اندفعت أقول : إننى لا أرى فائدة فى نشر مقالة سبق أن عرفت المطبعة . ووافق الدكتور حسين فوزى على رأيى ولكنه ـ فيما يبدو ـ لم يرتح لحجب المقالة بسبب هذا الرأى الذى اعتبره واهيا فكتب إلىّ الرسالة التى يراها القارىء الى جوار هذا الكلام .

إنى أنشر الرسالة ليس فقط لما تظهره من رحابة صدر وسعة أفق، واصراره مع ذلك ـ على الدفاع عن كل ماهو قيم وجميل، حتى وإن جاء الدفاع من صاحب الشأن بل أنشرها لما جاء فيها من أن الدكتور حسين فوزى كان أول من كتب مذكرة أيضاحية

وزارة الإرشاد القومي

أخي الأستاذ الدكتور ١/ الحي

صباح الخير، وبعد، مازلت مترددا بعد الـ [illegible] الحافل
الذي قدمته، أمس، تحضيرا لمقال الفتح الثقافي لمصر.

لا أن أرسل لك المقال لتطلع عليه، بل وأرسل غيره. وهو
المذكرة الإيضاحية التي كنت وضعتها لقانون إنشاء المجلس الأعلى لرعاية
الفنون والآداب (أو المجلس الأعلى للفنون كما اقترحت)، والتي اعترض
المعترضون عليها بأنها تجاوز إنشاء، ووضعوا بدلها المذكرة
الموجزة حالا في قانون إنشاء المجلس.

وبديهي أن هذا لا يقدمه أن ثمة مذكرة إيضاحية عن "إنشاء
مشروع لدعم زراعة القطن السوداني [illegible] وتجميعه وتوزيعه على السابقة
الحوالة"، ومذكرة إيضاحية لإنشاء مجلس للفكر والفن. ومن العجيب أنني
إذا ما اطلعت عليها، فقد نجد مشروع قانون "إنشاء" [illegible] قانون القطن السوداني
الذي تكفله تم سبيل المثال، ولا نجده في قانون [illegible] قرانه [illegible] الفكر
والفن.

لا أن تغار بين "تشريعين" للمجلس، أصلحهما [illegible]: وهذه
دعوة للسلطان [illegible] الذي نشرت "قطيعا" في مجلة [illegible]
بسبب عروضها العقل، وضعها الردي.

وهذه المذكرة التي قد تصلح كافتتاحية مناسبة لبيان السيد وزير الإرشاد
القومي لنا عند تقديم طلب الموافقة.

وختاما تحياتي وعذري عن هذا التطويل
المخلص
[illegible]

لقانون انشاء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، :أو الإنتاج الفكرى كما اقترح الدكتور فوزى . غير أن مذكراته اعترض عليها بوصفها «كلام انشاء» ووضعت بدلا منها المذكرة التى قدم بها مشروع القانون .

وقد حاولت أن أعثر بين أوراقى عن هذه المدة على نص مذكرة الدكتورة حسين فوزى ، غير أننى ـ للأسف ـ لم أوفق .

أما المقالة فقد اتصلت بشأنها بالدكتور فوزى وقلت له : إنه يسعدنى أن اسحب اعتراضى على نشرها فظهرت فى الصفحات الأولى من عدد سبتمبر تحت عنوان «الجمعة الحزينة» ـ عن ابن إياس .

وزارة الارشاد القومى

أخى الأستاذ الدكتور / الراعى

صباح الخير ، وبعد، مازلت مترددا بعد الملخص الذى تقدمت به أمس بخصوص مقال الفتح العثمانى لمصر .

لذلك أرسل لك المقال لتطلع عليه، بل وأرسل غيره ، وهو المذكرة الإيضاحية التى كنت وضعتها لقانون إنشاء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب «أو الإنتاج الفكرى ، كما اقترحت» ، والتى اعترض المعترضون عليها بأنها «كلام إنشاء» ووضعوا بدلا

المذكرة الموجودة حالا فى قانون إنشاء المجلس .

ويبدو أن هناك من لايفرق بين كتابة مذكرة إيضاحية عن «إنشاء صندوق لدعم زراعة الفول السودانى وتحميصه وتوزيعه على البائعين الجوالة ومذكرة إيضاحية لإنشاء مجلس للفكر والفن. ومن العجب أنك إذا تأملت مليا ، فقد تجد «موضوع الإنشاء» فى مثل قانون الفول السوداني الذى تخيلته على سبيل المثال ، ولاتجده فى قانون من قوانين منشآت الفكر والفن .

لك أن تختار بين "شرين» للمجلة أحدهما مر : «قصة دخول السلطان سليم مصر» ، التى نشرت فطيسا فى مجلة لا تكاد تقرأ بسبب حروفها المعتلة وطبعتها الرديئة .

وهذه المذكرة التى قد تصلح كافتتاحية بمناسبة بيان الأستاذ وزير الإرشاد القومى بعد غد فى مجلس الأمة .

وختاما تحياتى ومعذرتى عن هذا التحميل .

المخلص

حسين فوزى

وزير عسكرى ووزير مدنى !

فى خريف ١٩٦٦ عادت وزارة الثقافة إلى الوجود برئاسة الدكتور عكاشة . اتصل بى الدكتور ثروت بالتليفون وقال : هناك مقران معروضان علىّ، لأقيم فى احدهما مكتبى، المقر الأول «ذكره ولم أعد أذكر اسمه»، والمقر الثانى هو قصر عائشة فهمى أيهما أختار؟ قلت من فورى : عائشة فهمى بلا تردد . هو ذاته قطعة نادرة من الثقافة المجسمة وهو أليق بوزارة تسعى إلى نشر الجمال ، واختار ثروت عكاشة القصر .

أخذت أفكر لنفسى ـ مع ذلك . من شهور كان هناك وزير ثقافة آخر هو العالم الجليل الدكتور سليمان حزين، الذى قدم خدمات جليلة للتعليم الجامعي، وكان قد فرغ لتوه من انجاز ضخم هو : انشاء جامعة أسيوط .

كان مكتب الوزير يقع فى شقة متواضعة فى شارع المساحة وذات يوم دخلت عليه فوجدت النجارين يعملون بهمة لتوسيع بعض الغرف حتى تستوعب مكتب الوزير وهيئة مكتبه ، وقامت المقارنة فى نفسى من فورها بين الشقة المتواضعة والقصر الجميل .كان وراء المقارنة أحساس غائر فى النفوس يشكو من تفرقة غير عادلة،

وغير ذات أساس بين الوزراء العسكريين والوزراء المدنيين ، كان قد استقر فى وعى الناس أن ثورة يوليو المجيدة التى ساندها الشعب وتبناها من اللحظة الأولى قد دفعت إلى الوجود بفئة ممتازة من المواطنين هم رجال الجيش بينما إعتبرت باقى الناس من مرتبة تالية ومن ثم انهالت الامتيازات والمناصب على العسكريين بمن فيهم من وزراء وبذلت لهم الحماية من النقد الصحفى وكان مسلما به آنذاك أنك تستطيع أن تنقد بل أن تهاجم وزيرا مدنيا دون أن ينالك عقاب بينما تكفهر الوجوه ويظهر الغضب لو حاولت ذلك مع وزير عسكرى !

وكثيرا ما كان فتحى رضوان يسألنى : هل تحس بالفرق فى المعاملة بين العسكريين والمدنيين من الوزراء ؟ فأرد بالايجاب وماكنت فى حاجة إلى رد فقد كان الوزير فتحى رضوان موضع نقد دائم من صحف أخبار اليوم وكان مصطفى أمين يشن حملة تندر وتسخيف لأعمال الوزير عرفت أوجها يوم قررت الوزارة إنشاء فرقة ياليل ياعين لتمثل الفن الشعبى المصرى فى الصين تنفيذا لمعاهدة تبادل ثقافى بين مصر وذلك البلد البعيد ، ويظهر أن أخبار اليوم اعتبرت الفرقة وسيلة لتشجيع ونشر الشيوعية فى البلاد فهاجمتها هجوما ضاريا على هذا الأساس .

ولم يكن ينجو من الهجوم العالم الجليل الدكتور حسين فوزى

وكيل الوزارة على عهد فتحى رضوان بل أن فتحى رضوان تعرض لحملة هجوم أقسى وأعتى هى فيما تلى من سنوات، قامت به صحيفة الجمهورية وقاده عطية الألفى تاجر الموز وكان فتحى رضوان يهاجم تحت اسم فهمى رمضان، كنوع من القناع الشفاف يخفى ولايخفى من المقصود بالهجوم .

ولا أذكر أن وزيرا آخر قد تعرض لمثل هذا الهجوم العنيف الذى يبدو أن جهة عليا كانت مسئولة عن توجيهه لأن فتحى رضوان تجاسر ـ فيما يبدو ـ على أن يكون له موقف مخالف من الخط الرسمى للدولة فى إحدى المناسبات .

كان من الآثار الخطيرة للتوسع فى تكبير حجم الوزراء العسكريين، أن تكدست السلطة والمناصب على شخص الوزير كمال الدين حسين ـ على سبيل المثال ـ الذى أصبح صاحب أكبر نصيب فى الحكم : المدارس والجامعات، والمجلس الأعلى للفنون، والمجلس الأعلى للآثار ، والمجلس الأعلى لدار الكتب ، ولجنة الطاقة الذرية الخ .. وقد استتبع هذا أن فترت العلاقات بينه وبين جمال عبد الناصر . (١)

وقد نتج عن تكدس المناصب والمزايا للعسكريين أن انهالت النكات على الوضع بأكمله وانتقل الوضع من التندر إلى الغضب

(١) فتحى رضوان . المصدر السابق .

الشديد بعد نكبة يونيو، فقد قارن الناس بين الأداء العسكرى وعظم حجم الانفاق على السلاح والعسكر، والنتيجة الفاجعة التى أنتهى إليها الوضع كله .

ولحسن الحظ ان هذه التفرقة قد أخذت تضعف إلى حد كبير، خاصة فى هذه الأيام ، وأن كان اعطاء بعض المناصب للرتب العليا من العسكريين المتقاعدين مازال جاريا .

لاحظ عبد الناصر انكماشي وترددي فتقدم إلى ليحييني !

مدينة نيودلهى عام ١٩٦٦

أحضر المؤتمر الذى أقامته اللجنة القومية الهندية للمسرح، المتفرعة من : المعهد الدولى للمسرح، التابع لهيئة اليونسكو موضوع المؤتمر هو : «المسرح فى الشرق والغرب»

فى داخل قاعة النقاش كلام كثير عن المسرح، كاتبة ومخرجة مسرح الارتجال ، جوون ليتلوود تنادى فى حماس : المسرح ليس فى القاعات بل فى الشوارع والميادين والتجمعات وأحضان البشر خارج القاعة لقيت انديرا غاندى وجمال عبد الناصر كانا يجتمعان مع الرئيس تيتو لبحث بعض قضايا دول عدم الانحياز . قالت صحفية أمريكية حاقدة : بعد هذا الاجتماع لن يجد الرؤساء الثلاثة من يصحبهم فى رحلة عدم الانحياز. كانت الحركة قد خفقت بفضل مؤامرات الأمريكان، وبأثر من عوامل ضعف داخل الحركة ذاتها .

اجتمع بعض العرب يحيون عبد الناصر وارتفع هتاف : هلا هلا أبو خالد .

وحدى وقفت جانبا أرقب الرئيس العظيم لم أتقدم لمصافحته رغم أن الكل كانوا يفعلون . رآني عبد الناصر راغبا فى تحيته ، محجما عن تلك التحية بأثر من انكماش داخلي يعترينى فى بعض الأحيان .

تقدم الزعيم إليّ وحياني ، وصافحني بعد أن أدرك أنني مصرى عربى محب له !

حين قال رب السيف والقلم :

مصر ليست فى حاجة لمثقفيها !

فى أواسط السبعينيات زار لويس عوض الكويت ضمن جولة خليجية حملته إلى العراق وربما غيرها من البلاد الخليجية ـ لا أذكر الآن . اجتمع لويس بالمثقفين المصريين الذى كانوا يعملون فى الكويت بالعشرات ، وأغلبهم من ضحايا الرئيس المؤمن أنور السادات .

كان هذا الأخير قد افرغ مصر من بعض خيرة مثقفيها، وبث فى نظام حكمه قوة طاردة وأخرى قابضة مزهقة للأرواح، أن بقيت فى مصر اختنقت وفاضت روحك، وأن تركت البلد فهذا بعض من أحب الأمانى إلى الرئيس المؤمن .

اجتمع لويس عوض بالمثقفين المصريين، وعبر عن قلقه الكبير لأن تحرم مصر من خدماتهم فى مرحلة مصيرية من مراحل تاريخها الطويل . قال : إنه لدى عودته إلى مصر سيخاطب وزير الثقافة فى أمرهم، وسيدعوه إلى أن يعمل على إعادتهم الى البلاد.

نصحناه جميعا ألا يفعل فالنتيجة معروفة مقدما، فأبى الدكتور أن ينتصح ومضى من فوره إلى مصر وطلب مقابلة وزير الثقافة،

وكان وقتئذ يوسف السباعى .

قال لويس لرب السيف والقلم : إن بلادنا فى حاجة إلى وجود هذا الحشد الكبير من المثقفين الرفيع التأهيل ، كى يخدموا بلادهم. ولاريب أن رب السيف والقلم قد استمع فى أدبه الجم المزيف إلى قول لويس عوض وتركه يتحدث حتى انتهى واذ ذاك قال السيد وزير الثقافة : ومن قال لك يادكتور لويس أن بلادنا فى حاجة إلى خدمة هؤلاء ؟!

تناغى النص المسرحى وتقبل الورق وتبكى !

نقلب صفحات التاريخ المسرحى فنجد أنباء عن فنانين شجعان، كانوا يستميتون فى سبيل الحصول على شرف الأداء أمام الناس وعلى خشبة المسرح وحسب ـ فلم تكن الإذاعة والسينما قد انتشرتا، أو حتى عرفت أصلا .

كانوا يقدمون مسرحياتهم تحت شعارات تجلب لهم عناء كبيرا مثل : «كل يوم رواية جديدة» ـ أحيانا و «حفلتان يوميا» و «حفلات للعائلات» ـ أحيانا أخرى .

لم يكن واحد منهم يطمع فى وسام، أو جائزة تشجيعية أو تقديرية ولم تكن هذه متاحة لهم على كل حال . وإنما كان كل مايطمع فيه هو أن يجد فرصة العمل . وأن يدخل له من عمله هذا مايحميه من الجوع .

وكثيرا ماكانوا يجوعون ـ هؤلاء الرواد الشجعان ، جوعا دائما أو موسميا، وكثيرا ما كان يصادفهم الجحود، أو سوء التقدير ، أو تطاردهم الشائعات أو قوانين البوليس .

غير أنهم كانوا يحضرون إلى مسرحهم فى الميعاد، ولايغادرونه

الا فى الميعاد ، وكثيرا ما كان غير المكلفين منهم يحضرون لمشاهدة العروض، من فرط الشغف بفنهم والحرص على أن يعايشوه دائما .

أنظر إلى الصورة التالية، التى يرسمها الكاتب المسرحى عباس علام ـ الذى اشتهر فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن ـ والتى يوردها فى مذكراته ، ويصف فيها جلسة ضمته هو والممثل عمر عارف والممثلة : فكتوريا موسى .

كان عباس علام يقرأ لهما الفصل الأول من مسرحية كتبها بعنوان : «كوثر» فأجمع الاثنان على الاعجاب بالفصل .

وفجأة، انكفأ الممثل عمر عارف على يد عباس علام يقبلها، من فرط شعوره بالامتنان للمؤلف الذى أهداه عملا طيبا .

أما فيكتوريا موسى، فقد تناولت الفصل من عباس علام، وجعلت تضمه إلى صدرها، وتهدهده وتناغيه وتقبل الورق وتبكى !

وبالله عليكم قولوا لى : ألم تكن حالة الجوى هذه، بل حالة الوجد الصوفى هى أولى بفنان اليوم ـ الذى يضعه المجتمع فى حبات العيون !.

مذكرات الممثلين ايجابا وسلبا !

فى مذكرات الممثلين والممثلات نجد نعيمنا، وعذابنا ، نحن مؤرخى المسرح ونقاده ودراسيه .

والسبب طبيعى جدا فى أعماق كل فنان ـ فنان المسرح بالذات ـ احساس طاغ بذاتــه ، لا شــر هناك فى هــذا الاحســاس، ولا افتعال، وانما هو يقوم على اقتناع حقيقى يبدو ـ أحيانا ـ بريئا براءة الأطفال !

فالفنان فى رأى نفسه هو مركز الكون المسرحى ومن عداه خلق من الناس كل مهمتهم أن يملأوا الفراغ ما بين المركز ومحيط الدائرة .

وقد تعودنا ـ معشر النقاد والدارسين ـ هذا الوضع من قديم لا من فنانينا وحدهم، وإنما من فنانى العالم كذلك .

ورغم أنه وضع يسبب لنا غير قليل من الحرج، فأننا ـ على الأقل ـ نجد فيه مهمة لنا ، ونحصل بسببه على دور تؤديه !

هذا الدور هو : اعادة ترتيب الاشياء، تغيير النسب والابعاد فى الصورة التى يرسمها الفنان المسرحى فى مذكراته يرسمها

لنفسه وللغير .

نفعل هذا ـ بعد فحص دقيق لما يقوله الفنان عن نفسه ، وما يقوله عنه الغير .

أقول هذا بعد أن قرأت كتاب : «كفاحى فى المسرح والسينما»، الذى وصفت فيه الفنانة فاطمة رشدى حياتها فى المسرح أساسا فى هذا الكتاب الطريف تتقاسم فاطمة رشدى بطولة الاشياء جميعا مع أستاذها وزوجها ومطلقها وصديقها طيلة عمره عزيز عيد .

فاطمة رشدى هى رائدة فن المسرح بل والسينما أيضا، وأول من أدخلت الجريدة السينمائية وعزيز عيد هو منشىء فن المسرح ومكتشف النجوم، وخالق فن الإخراج، ومدرب كل فنانى المسرح على كل فنون المسرح !

ونقرأ ـ هذا الكلام بكل مانملك من طيبة قلب، ومن قدرة على التعاطف، ونود لو كان فى إمكاننا أن نصدقه جملة، إن لم يكن تفصيلا فهو على الاقل يريحنا من عناء البحث عن أسباب أخرى لنهضة المسرح فى مصر من أوائل القرن حتى الآن .

ولكننا نعرف تماما أننا لانستطيع قبوله . فقد سبق أن قالت

مثله : الفنانة المرموقة روزاليوسف فى كتابها : «ذكريات» وقال أكثر منه العميد يوسف وهبى فى كتبه وأحاديثه وذكرياته المتعددة فى الإذاعة والتليفزيون والصحف والمجلات .

كما أن نجيب الريحانى قد استغل خفة ظله وقدرته الكبيرة على اشاعة المرح فى الاشياء وعلى الصفحات ، فى رسم صورة لواقعه المسرحى، تتناقض مع رؤية معاصريه وزملائه له .

فما العمل إذن ؟

وكيف نصل إلى الحقيقة المسرحية التى أسهم هؤلاء الأبطال الأربعة مع مئات غيرهم من فنانى المسرح فى صنعها ؟

لا سبيل إلا غربلة الكلام الكثير الذى قيل هناك . وهناك . ولنأخذ المثال التالى :

فى عام ١٩٢٠ ، ظهرت على المسرح المصرى الأوبريت المعروفة : «العشرة الطيبة» ، مقتبسة عن عمل فرنسى اسمه : «ذو اللحية الزرقاء» اقتبسها محمد تيمور ، وكتب أزجالها بديع خيرى، ووضع موسيقاها وألحانها سيد درويش ، ومولها ووفر لها المسرح والجو الملائم نجيب الريحانى ، الذى كان يقدم ـ فى الوقت ذاته ـ مسرحياته الفرانكو آراب .

ورغم نجاح الأوبريت نجاحا كبيرا، فقد سحبت من العرض قبل أن تستكمل دورتها المعقولة. والسبب !

تردد فاطمة رشدى فى مذكراتها ماسبق أن قالته روز اليوسف فى ذكرياتها، من أن نجيب الريحانى قد ساءه أن تنجح الأوبريت كل هذا النجاح، حتى أن ايراداته من مسرحه هو قد قلت بسببه . فدفعته الغيرة إلى سحب المسرحية والتضحية بايرداتها .

لقد وجد الريحانى ـ فى رأى فاطمة رشدى ـ أن نجاح الأوبريت وما يعنيه من نجاح مماثل لعزيز عيد ، سيدعم الفن الجاد على حساب فن كشكش بك الرخيص، ومن ثم جاء قراره الغريب !

أما الريحانى فيبدو فى مذكراته مدافعا ـ حتى النهاية ـ عن الأوبريت ، رغم ماجلبته فى أثرها من متاعب سياسية، فقد أثارت عليه ضغينة العناصر التركية الحاكمة، التى كانت الأوبريت تسخر منها، ودفعت البعض إلى أن يقول : مادام الريحانى يسخر من الأتراك، فهو إذن مع الأنجليز، وهو منطق كان يبدو مقبولا لدى البعض آنذاك .

ولكن الريحانى يفسر سحبه للأوبريت بأن كلا من عزيز عيد وسيد درويش قد أخذ يبدى التمرد ، ويعد العدة للعصيان والمطالبة

بأن يكون إيراد الأوبريت للاثنين، من دون الريحانى، مادام الأخير لايمثل فيها. ومن ثم سارع الريحانى بمواجهة المتآمرين، وفض الشركة معهما .

أما تدهور ايرادات الريحانى من مسرحه فيرجعه الريحانى إلى خسائر مالية جاء ته من تدهور أسعار أوراق وسندات كان قد اشتراها ، مما هبط بروحه المعنوية، ومن ثم شاع الاهمال فى عمله المسرحى ، وقلت منه ايراداته !

★★★

أين الحقيقة فى هذا كله ؟

علينا أن نمسك بميزان الذهب لنفصل فى الأمر . فليس من المستبعد أن يكون الريحانى قد خشى على فنه من نجاح العشرة الطيبة ؟

ولكن هذا وحده لا يصلح تفسيرا لقراره اللاحق، كما أنه لايضع الريحانى فى موضعه الحقيقى .

فلم يكن الريحانى سعيدا بقناع كشكش ، وهو الذى حاول من قبل ومن بعد أن يخلعه، ولم يهدأ له بال حتى خلعه فعلا، وتقدم بفنه إلى رحاب الكوميديا الانتقادية .

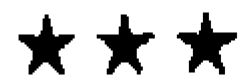
فخوفه على كشكش بك لم يكن السبب الوحيد فى قرار سحب الأوبريت، وإنما كان هناك ـ أيضا ـ خوفه الأكبر من الاستشهاد فلم يكن الريحاني يريد أن يغاضب السلطات أبدا ـ أى سلطات .

وهناك أيضا مايثيره الريحانى من أن شريكيه قد طالبا بالايراد لنفسيهما، وهو طلب غير معقول .

وهناك ـ كذلك ـ رأى ظل الريحانى يراه فى صديقه وزميل شبابه الباكر : عزيز عيد ، وهو أنه موغل فى تمسكه بالفن الرفيع لى حد الانتحار .

فقد كان الريحانى يعمل على أساس أن طريق الفن الجاد لايمكن أن يكون مستقيما شديد القصر ، وإنما لابد من مراعاة لظروف .

وكثيرا ماهبط نجيب الريحانى إلى مستوى التهريج ، لضغط ن الحاجة المادية، أو إعراض الجمهور، ولكنه كان لايلبث أن يسترد الأرض المفقودة ويزيد عليها .



والظاهر ـ أيضا ـ أن عزيز عيد ـ على مواهبه المتعددة ـ كان بالغ فى تقدير نفسه .

يؤيد هذا ماكتبه الأستاذ فتوح نشاطى فى مجلة «الهلال»،

حين ذكر قصة صراع عاصف بين عزيز عيد ويوسف وهبى، حول ترجمة مسرحية «الذئاب» . فقد ترجمها عزيز عيد ـ فيما يبدو ـ ترجمة غير دقيقة استغلقت على فهم الممثلين الذين احتشدوا ليستمعوا إلى عزيز وهو يقرؤها لهم . وكان بين هؤلاء فتوح نشاطى، فشهد هذا الفنان العفيف كيف أدى إصرار عزيز عيد على الخطأ إلى الالقاء به إلى الشارع إلقاء !

★★★

ومع تحفظاتى الكثيرة على مذكرات فاطمة رشدى ، فلابد لكل مشتغل بالمسرح ودارس له من أن يقرأها .

ليس فقط من أجل ماتحمل من معلومات، وإنما أيضا من أجل الصورة الإنسانية الدافئة التى تتخلص لنا من خلال قراء تها .

صورة فنانة كبيرة، بدأت من السفح تماما، بدأت وهى أمية طموح، تريد أن تؤلف وهى لاتعرف الألف من المئذنة، وتريد أن تخرج وهى لاتقوى على جهد التمثيل .

ولكنها ـ آخر الأمر ـ تنجح فى أن تشغل مساحة كبيرة من خشبة المسرح على أيامها . وتؤدى لفن المسرح فى مصر والعالم العربى ـ شرقا وغربا ـ خدمات لاتنسى ..

الفصل السادس

بعض رفاق الدرب

فؤاد دوارة : عاشق المسرح الرصين

عرفت فؤاد دوارة منذ أواخر الخمسينيات وعملنا معاً أثناء رئاستى لتحرير مجلة «المجلة» وأذكر له فى تلك الحقبة فضلا كبيرا علىّ، فقد كنت أكتب فى صحيفة «المساء» ومن بعد فى «المجلة» فصولا عن الرواية المصرية فلما انتهيت منها وقفت حائرا، ماذا أفعل بها ؟ وكان الاتجاه الغالب علىّ أن اكتفى بظهورها على شكل مقالات ، غير أن فؤاد دوارة كان له رأى آخر. أصر على أن أجمعها فى كتاب وأخذ على عاتقه أن يرتب الفصول ، واشار علىّ باستكمال نقص هنا ونقص هناك ، فلما خرج الكتاب للناس بعنوان «دراسات فى الرواية المصرية» ولقى ترحيبا بين النقاد والدارسين والقراء ، أدركت كم كان فؤاد دوارة حكيما ومخلصا فى نصحه، وهما خصلتان محمودتان، ابداهما فيما بعد فى تعامله مع مقالات الأستاذ يحيى حقى الأولى، فقد أصر - مرة أخرى - على أن تجمع هذه المقالات وتصبح كتبا .

ولو دققنا النظر فى الحالتين لوجدنا وراء هما حب فؤاد دوارة الذى لايفتر للتوثيق والتسجيل، وخشيته الكبرى من أن تضيع

أشياء مهمة فى خضم الأيام، وهو الحب الذى يدفعه إلى متابعة الحركة المسرحية المصرية بكل هذا الحماس، والدأب ، منذ السنوات الباكرة للستينيات حتى الآن، اخرج فؤاد فى هذه السنوات أربعة كتب فى النقد والمتابعة المسرحية هى على التوالى : «فى النقد المسرحى» (١٩٦٥) و«مسرح ٨٥»، (١٩٨٦)، و«مسرح ٨٦» (١٩٨٧) وأخرج من أيام : «المسرح المصرى ١٩٨٧» طور فيه اتجاها باكرا لديه لمزاوجة المتابعة بالتوثيق ، وهو مانجد بوادره فى كتابه : «فى النقد المسرحى» وتربطنى وفؤاد دوارة ألفة أخرى هى الزمالة فى حقل النقد المسرحى، وهى زمالة حية نابضة تفيض بنقاط الاتفاق والاختلاف معا . أما الاتفاق فأمره مفهوم : كلانا يؤمن بالمسرح ذى الرسالة ويدافع عنه من كل سبيل . غير أننا ما أن نتفق على هذا حتى نروح نختلف . فأى مسرح جاد يعنى كل منا ؟ فؤاد يؤمن ـ وله كل الحق ـ بأن المسرحية يجب أن تحوى قيما إنسانية وأدبية واضحة حتى تقوم لها ـ فى نظره ـ قائمة وهو يرى أن الشكل الاسطاطيلى فى المسرح، القائم على بداية ومنتصف ونهاية والذى يحوى أزمة ماتلبث أن تنفرج ، هو الشكل الأمثل للمسرحية . بل هو فى رأيه الشكل الوحيد الجدير بالاعتبار وهو إلى جوار هذا يعتقد جازما بأن العرب لم يعرفوا المسرح الا فى منتصف القرن الماضى على أيدى مارون النقاش والقبانى وصنوع، لهذا رفض رفضا باتا مايتقدم به الباحثون فى مصر

وباقى أجزاء الوطن العربى من اشكال مسرحية ، تسمى أحيانا ماقبل المسرح وأحيانا أخرى مسرحيات فى طور الجنين وعرف عنه هذا الاتجاه حتى أن الكاتب السورى الباحث فى التراث المسرحى الدكتور سليمان قطاية وضع اسم فؤاد دوارة مع اسميّ محمد مندور، ومحمود تيمور بوصف إنهم جميعا ينكرون أن خيال الظل فن مسرحى لا شبه فيه .، وقد أبدى الدكتور قطاية عجبه الواضح من هذا الاتجاه .

راجع كتابه : {المسرح العربى من أين وإلى أين ؟} على أن فؤاد دوارة لايقف جامدا عند هذا التقديس ، للمسرح الغربى ، فهو ناقد ذواقه، شريف القصد . والرأى عندى أن المسرح الشعبى الذى كان خيال الظل والارتجال والسامر والبساط .. الخ من مفرداته الفنية يداعب أعماق الفنان فؤاد، ويخايل انظاره، وفى الوقت الذى يتمسك فيه عقله وقلمه بالمسرح «المحترم» والدليل على هذا ماكتبه فى مقال بعنوان : ارتجالات« مسرح الفرقة المدروسة» فقد احتفى احتفاء واضحا بعرض مسرحى عنوانه : «درب عسكر» وفهم تماما الهدف من ورائه، وهو تقديم عرض كوميدى قائم على الارتجال المحسوب، دون ترخص أو ابتذال ، يقوم على روح الفريق فى الأداء ولايسرق فيه فنان حق فنان آخر فى جذب الجمهور .

على أن فؤاد دوارة ما إن يقرر هذا حتى يعود مسرعا إلى

خطوطه السابقة، فهو يشجب ماذهب إليه العرض المسرحى من أن قيام المسرح المحترم فى مصر قد جاء على حساب الفن المسرحى التلقائى ، وهو يؤكد أن المسرح المصرى مدين بنشأته واستمراره للسوريين واللبنانيين ، أكثر من دينه ليعقوب صنوع، فالمسرح المسرحى فى رأيه ولد فى أحضان الطبقة الوسطى، بل إن مسرح الارتجال ذاته قد ولد فى أحضان المسرح المحترم، وهو يرى ان فن الارتجال قد كان هامشيا لا فى مصر وحدها ولكن فى أرجاء العالم، باستثناء مرحلة الكوميديا دى لارتى فى إيطاليا .

إما أن المسرح المحترم قد قضى على المسرح التلقائى، فأمر واضح كل الوضوح وهو لا يتمثل وحسب فى قيام الفرق المسرحية المصرية التى تعتمد النصوص المسرحية ذات الشكل الغربى بل هو واضح كذلك فى تطور فنان المسرح الكبير : توفيق الحكيم ، الذى اغتال فى نفسه فنانا مسرحيا شعبى التوجه تمثل فى بداياته، ووضع مكانه القمم المسرحية العالية التى عاد بها من باريس ، فأصاب نتاجه المسرحى بالتأزم الداخلى، وظل طيلة حياته حزينا نادما، لأنه ضحى بالجمهور العريض فى سبيل إرضاء الصفوة .

على أن القول بأن الفن التلقائى المسرحى قد قضى عليه تماما على يد المسرح المكتوب ليس دقيقا فالواقع أن الكوميديا الشعبية

كما قدمها الفنان السورى چورچ دخول قد تسربت لا إلى هزليات عزيز عيد، والريحانى، والكسار وحسب، بل أنها عرفت طريقها أيضا إلى أعمال محمد تيمور، وإبراهيم رمزى، وتوفيق الحكيم نفسه.

وليس صحيحا على الاطلاق أن الفن المسرحى التلقائى المعبر عن روح الشعوب قد كان هامشيا وأنه ساد فترة قصيرة وحسب، أيام الكوميديا دى لارتى . ان الفنانين الشعبيين الفقراء الذى حملوا أرواحهم وفنهم فى أيديهم وهربوا من اضطهاد الكنيسة لهم فى القرنين الخامس والسادس قد حموا الفن المسرحى من الانقراض واستندوا على حب أفقر الناس وكرمهم فى البقاء على قيد الحياة ، حتى أوصلوا شعلة المسرح إلى أوروبا عصر النهضة، وخرج من صفوف فن الارتجال كاتب مسرحى عظيم هو موليير الذى ابلى تجاوله الواسع فى الاقاليم الفرنسية أكثر من نعل واحد له، والذى تربى على فنون السيرك وليس على الكوميديا المرتجلة وحدها . ومن فنون السيرك والميوزيك هول ظهر فن المهرج الإنسانى العظيم شابلين الذى وضع قدرته على الاضحاك فى خدمة انبل القيم الإنسانية ، وهى المحبة والتعاطف والوقوف إلى جوار الفقراء فى وجه أغنياء لايرون فى الإنسان إلا آلة : حاسبة أو كاتبة أو صانعة أو خازنة !

وفؤاد دوارة يعرف هذا كله، ولا يمارى فيه فى واقع الأمر، كل ماهنالك أنه تأخذه رعدة كلما شاهد أو سمع مظاهر الابتذال والترخص وفقدان الحياء التى تقدمها جميعا بعض مسرحيات القطاع الخاص الاستغلالى ، لاتبالى ، وهى تفعل هذا ، ان تخدش حياء الإنسان وكرامته وجسمه وتاريخه وآدميته كذلك، غير أن هذا شىء ، والكوميديا الشعبية، والمسرح الشعبى عامة شىء آخر، لهذا جعلت همى من سنوات أن ألح على ضرورة النظر إلى المسرحية على أنها لعبة مسرحية فى المحل الأول، وأكدت ـ المرة بعد المرة ـ على أن فن الفرجة يجب ألا يغيب عن العرض المسرحى توقيا لخوف محتمل من أن يسيىء ؟ إلى المضمون الفكرى للعمل المسرحى ، ففى العرض المسرحى المتوازن تعيش الفرجة والفكر فى توافق عضوى، هكذا كان دائما شأن المسرح القومى التوجه . هكذا كان فن اريستوفان وموليير وشكسبير وبريشت وبرناردشو «فى بعض مسرحياته» وكذلك فى مسرحيات بذاتها من إبداع الحكيم . وهو أوضح مايكون فى بعض مسرحيات الفريد فرج، وغيره من الكتاب الذين اعقبهم توفيق الحكيم .

وما ان انتهى من بسط هذا الخلاف بينى وبين فؤاد دوارة حتى أعود إلى الالتفاف إلى مزاياه الكثيرة الأخرى كناقد

مسرحى. وعندى ان الميزة الأولى هى شجاعة الرأى . انظر مايقوله فى تبيان السلبيات الكثيرة التى أبداها عرض مسرحية : «عرابى زعيم الفلاحين» .. ان ماكنت أراه تعس وفقير وركيك .. والعجلة من جانب المؤلف «عبد الرحمن الشرقاوى» المتمثلة فى تعدد المشاهد وضعف البناء الدرامى وغلبة التسجيل والأخبار .. وفتور النسيج الشعرى ونثريته ..» يقول فؤاد دوارة هذا وهو يعلم أن المؤلف ذو رصيد فى الابداع والعلاقات الشخصية معا . وأنه قادر على أن يرد على نقده بنقد «عملى» لايرضى فؤاد بحال ! ولكنه يقول رأيه وأجره على الله !

كذلك امتاز فؤاد دوارة بمتابعته الدائبة والعطوف للعروض المسرحية التى تقدمها فرق الثقافة الجماهيرية . وهى متابعة متوازنة لم يمنع الناقد حبه لهذه الفرق المجاهدة من ان ينعى عليها افرطها فى ترسيخ فكرة ان المسرح كوميديا وحسب وان عناصر الغناء والموسيقى والرقص لازمة لنجاحها . بالاضافة إلى هذا وقف الناقد دائما مع فرق الدولة المجاهدة من أمثال : مسرح الفرقة والمسرح المتجول، ومسرح الطليعة والمسرح الحديث ، وشجع أعمالها وفنانيها كلما كانت أعمالها تستأهل التقدير .

يبقى بعد هذا حب فؤاد دوارة المقيم والمؤثر لتوفيق الحكيم : الرجل والكاتب والروائى والمسرحى وهو حب نذر قدرا كبيرا من

كتاباته للتعبير عنه ، فأخرج كتابين هامين عن مسرحياته : «المسرحيات المجهولة» و «المسرحيات السياسية» ، كما نال درجة الماچستير من جامعة القاهرة عن بحثه فى فن الحكيم بعنوان : «مسرح توفيق الحكيم» .

وبعد : فان هذه كلمة ان لم تفِ بحق فؤاد دوارة كاملا ، فهى ـ على الأقل ـ ترسم خطوطا عريضة للخدمة المتصلة التى يقدمها هذا الناقد المثابر الذى وقع فى عشق المسرح الرصين .

ألفــــريد فــرج

عرفت ألفريد فرج من خلال نقاش حاد دار حول باكورة أعماله المسرحية «سقوط فرعون» عرضت المسرحية فى دار الأوبرا فى موسم (١٩٥٧ ـ ١٩٥٨) ، وانقسمت الاراء بشدة حول قيمتها الدرامية ، وتضاربت الآراء بشأن تصنيفها هل هى مسرحية شعرية ، أو مسرحية نثرية تتوسل بالشعر كى يرتفع مقامها الدرامى، أم تراها ـ كما قال ألفريد فرج نفسه فى إحدى مراحل النقاش انها قصيدة درامية ؟

كنت أحد الذين شاهدوا المسرحية مع جمع كبير من المهتمين بالمسرح، كان بينهم محمود السعدنى، وحسن فؤاد . ونعمان عاشور ـ على الأرجح ـ ورشدى صالح، وخرجنا جميعا من الأوبرا ونحن مشتبكون فى نزاع واضح حول المسرحية . رفضتها أنا، رفضا شديدا وظللنا نتناقش حولها حتى الثانية صباحا. نتناقش فى الشارع، غير بعيد من دار الأوبرا . قال لى حسن فؤاد : مادامت المسرحية لم تعجبك . فما الذى تقترحه لاصلاحها؟ قلت فى حسم غير حكيم : لا مجال للاصلاح على ألفريد فرج أن يكتب مسرحية أخرى .

ومن ثم اتصل بينى وبين ألفريد فرج نزاع حاد على صفحات الجمهورية تبادلنا فيه التهم الصارخة قرر هو أن الذين لايقدرون

المسرحية هم الذين لايقرأون، ولا يعرفون . ولا أذكر أنا بماذا رددت عليه، ولا أشك أنه كان لا يقل عسفا وتزمتا . واتصل الجدل مدة طويلة حتى أوشك أن يكون قطيعة ان لم يكن قد أصبح قطيعة بالفعل .

ودارت الأيام ، ودخل ألفريد الفرج المعتقل و«دخلت» أنا مؤسسة المسرح، ثم خرج ألفريد فرج من المعتقل ومعه مسرحية اسمها : «حلاق بغداد» قرأتها معجبا ثم مفتونا، ودفعت بها من فورى إلى المسرح القومى للإخراج قال لى أحدهم كيف تقدم عملا لكاتب كان ضيف الحكومة في المعتقل ؟ أجبت : هـــذا ســـؤال لا محل له عندى . هذا عمل مسرحى جيد من واجبى أن أقدمه للناس، فإني شاءت الحكومة ان تعترض فلتفعل ، وإن كنت أرجو من صميم قلبى إلا تفعل .

وكانت «حلاق بغداد» فاتحة سلسلة طويلة من الأعمال المسرحية، قدمها ألفريد فرج في ظل مؤسسة المسرح وبتأييد كبير منها ومن جمهور أخذ يتحلق حول فن هذا الكاتب الذكى، الواسع الحيلة ، الكثير التجريب ، الذى سبق المنظرين جميعا فى استمداد التراث ، واتخاذه مادة لمسرح شديد القرب من وجدان الناس، كما تشهد بهذا مسرحيته الأخاذة الأخرى «على جناح الدين وتابعه قفة» .

يميز فن ألفريد فرج رغبة لا تهدأ في «تقليب» الأرض المسرحية تمهيدا لحركتها ثم زرعها ، جرب فن بريشت وشكسبير كأثر درامى على مسرحيته المهمة : «سليمان الحلبى» استخدم ذلك

الأثر استخداما خلاقا، وليس ناقلا .، وألتفت إلى أشكال التأليف المسرحى السائدة فى الخمسينيات والستينيات المسرح التسجيلى فى «النار والزيتون» وبعض سمات من المسرح الشعبى فى «زواج على ورقة طلاق» والكوميديا الانتقادية ذات الهدف التعليمى الواضح فى «عسكر وحرامية» واستمد المسرح الأغريقى فى رائعته «الزير سالم» .

وإلى جوار الابداع المسرحى المباشر، إلتفت ألفريد فرج إلى قضايا المسرح، فعالجها بلباقة ونفاذ بصر فى كتابه الصغير الممتع «دليل المتفرج الذكى» .

وأضاف ألفريد فرج إلى حصيلته الإبداعية والنقدية اسفارا واسعة فى أرض العرب من الخليج إلى المحيط ، احتك فيها بفنون المسرح فى الجزائر خاصة، وفى العراق وفى تونس وفى الكويت وفى كل من هذه البلاد وفى غيرها كان له أثر مهم .

لا غرو أن قلت به ذات يوم : لقد حققت بفنك المسرحى بعضا مما كان الرائد توفيق الحكيم يطمح إليه ان يصل بالمسرحية الجادة الأساس لكى تجمع بين الفكر والفرجة ؟ إلى إعداد كبيرة من الناس .

كان ألفريد فرج رفيق درب مهم ونافع لعملى فى المؤسسة ولفن المسرح العربى على اطلاقه لذلك ازدهرت صداقتنا واثمرت فى كل مرة ألتقينا فيها فى مصر، أو فى أجزاء أخرى من الوطن العربى .

فـاروق عبـد القـــادر
شـهيد العشـــق المســــرحى

تلهث وأنت تقرأ كتابه الصغير المشحون : «ازدهار وسقوط المسرح المصرى» كبسولة نقد مسرحى شديدة التركيز، مضغوطة إلى حد التوتر. قنبلة تؤذن بالانفجار منذ البداية وتنفجر فعلا فى وجود من يجدهم قصروا أو خذلوا أو خانوا أو ميعوا عشقه الدائم: المسرح .

خرجت هذه الكبسولة إلى الوجود عام ١٩٧٩. فى عهد الانفتاح السعيد كانت مطرقة ٦٧ قد هوت على رءوس الجميع . فانهار النظام بجميع تشكيلاته وانهار معه المسرح .

استعرض فاروق عبد القادر فترة ازدهار هذا المسرح . وحلل ظروف وأسباب هذا الازدهار ، ثم عاش ـ كما عشنا جميعا ـ فترة السقوط ، وما بعد السقوط ، بدأ كتابه بمرثية حب وسخط موجهة إلى القاهرة استقاها من مسرحية «سليمان الحلبى» التى يراها الكاتب واحدة من افضل مسرحيات عصر النهوض ، وانهى

الكتاب بمرثية أخرى للذين رحلوا فى الزمان والمكان أو تركوا دنيانا كلية وهؤلاء الآخر أهداهم فاروق عبد القادر كتابه الجديد الذى صدر فى أواخر العام الماضى بعنوان : «مساحة للضوء ومساحات للظلال» : «أعمال فى النقد المسرحى ٦٧ ـ ٧٧» . أما الاعزاء الراحلون فهم : ميخائيل رومان . «سقط شهيدا فى أكتوبر ٧٢» وصلاح عبد الصبور «غاب نوره فى اغسطس٨١» ومحمود دياب ، «غيبه القهر بألوانه فى حياته القصيرة فى نوفمبر ٨٣» وإذا كان فاروق لم يظهر اسمه فى هذه القائمة، فذلك فضل من الله وتوفيق فان الناقد قد تعرض ـ هو الآخر ـ لكل ألوان العنت التى تعرض لها بعض هؤلاء ـ رومان ودياب خاصة ـ ومع ذلك فهو شهيد بالفعل . شهيد على قيد الحياة ومن ثم سميته فى عنوان هذا الفصل : «شهيد العشق المسرحى» .

وينبغى أن اقرر منذ البداية ان فاروق عبد القادر ناقد من نوع خاص ، غيره يدبجون المقالات النقدية ، ويقرعون الحجة بالحجة، أو لا يوردون حججا على الاطلاق ، وانما يكتفون بأن يقرعوا رءوسنا بما يكتبون . أما فاروق فهو يحترق وهو يكتب . يتوهج أحيانا، ويصفو نوره، وأحيانا أخرى يضطرم ويعلو دخانه، ويلسع حتى أقرب أصدقائه إليه، ممن لاشك فى تقديره لهم، وذلك اذا ماوقر فى نفسه انهم هادنوا، أو تخاذلوا ، أو خرجوا على العهد .

أما ذلك العهد فهو لدى فاروق عبد القادر : حماية المسرح الجاد . والانتصار لمفهوم محدد لهذا المسرح الجاد . فهو عنده المسرح الفاعل الذى يحفز إلى التغيير والتنوير الذى يخاطب عقل الإنسان وروحه ولايهبط ابدا إلى مستوى النصف الأسفل من الجسم البشرى ، مدغدغا ومثيرا .

وهو عنده نتاج لاشك فيه لأوضاع اجتماعية وسياسية واقتصادية يقوم ويسقط اذا ماهى قامت وسقطت ، ولذا فان أول مقياس يستخدمه فاروق فى تقييمه للقصص المسرحية مطبوعة أو مجسدة، هو مدى ماتعكسه من أحوال الناس اذ هم يضطربون فى طرقات الحياة ، تزخم أيامهم الافراح والاحزان وتسد مسالكهم الأهوال ، والهزائم، وتتربص بهم شرور الأشرار ومؤامرات الاعداء داخل وخارج الوطن .

فهو اذن ناقد ذو قضية تشغل باله ولا تسلمه للراحة ابدا ولكنه ليس هذا وحسب فانه قبل هذا دارس للمسرح وقضاياه ونظرياته وتجاربه فى الوطن العربى . وفى بعض العواصم الغربية حيث يعيش فنانون يقدرهم فاروق حق قدرهم ، وعلى رأسهم الفنان البريطانى الدائم التجريب : «بيتر بروك» الذى ترجم فاروق له كتابه المعروف : «المساحة الفارغة» ونشرت الترجمة أيضا فى أواخر العام الماضى ، كما سبق أن ترجم له مسرحية : «نحن

والولايات المتحدة» ونشرت عام ١٩٧١ .

وتقـرأ كتــابى فاروق عبد القادر : «ازدهـــار المســـرح» و «المساحات» فلا تجد نفسك تختلف معه فى كثير، على الأقل هذا حالى ، المسرح الجاد هو فعلا الركيزة الأساسية لدعم الإنسان وتطويره ودفعه إلى مزيد من التقدم ، المسرح التجارى هو المقابل السالب لهذا المسرح، خاصة بعد أن تحول على أيام الانفتاح من تجارة ، إلى صناعة فاستثمار ذى عائد سريع لاشك هنالك فى أن المسرح، لأنه فن حضور على الخشبة وفى القاعة معا ـ هو فن سياسى فى المحل الأول . مجرد اجتماع الناس فى قاعة بهدف واحد يشكل نواة الاجتماع السياسي فاذا كانت المسرحية المقدمة سياسية فى الجوهر والشكل معا ، اصبح الحضور سياسيا بكل معنى لهذه الصفة .

تقوم النهضات المسرحية وتزدهر إذا كانت الأمة فى حالة يقظة تامة وسيولة فكرية وتوق إلى طريق تختاره من بين طرق عدة مطروحة ، اذا ذاك يقوم الحوار ويحتدم تبادل الآراء، وتزهو أنوار الخشبة ويصبح الكل مشاركا فى تحمل التبعة خارج المسرح وداخله معا، البهرج المسرحى وكرات الإخراج الملونة ومفرقعاته ، ولمعان النجم المسرحى ، ورصيد المخرج ومصمم المناظر وحـــدها لا تقيم نصا من العدم .

شهادة الدكتوراه ، حتى ولو كانت فى تاريخ المسرح أو أدبه أو فى التجسيد المسرحى لاتقوم ابدا مقام الموهبة ، تلك منحة السماء تبذلها لناس وتحبسها عن ناس، ولاحيلة لنا فى تغيير هذا الوضع ولاينفع فى تغييره أن تكون رئيسا لقسم ، أو صاحبا لفرقة مسرحية أو عليها معا . ولن تنفعك ابدا الزفف الإعلامية ، ولا الصلات الشخصية ، ولا أن تنثر اسمك وأخبارك نثرا على صفحات الصحف وبرامج الإذاعتين ، لا جدوى مطلقا فى أن تخضع الثقافة للإعلام أو تضم المسرح إلى التليفزيون ، ولا أن تنفق بسخاء على العرض والنجوم فكل هذا لن ينتج مسرحا يسند أصحابه ومؤيديه فى وقت الشدة ، وإنما ينهار البناء المسرحى مع الانهيار العام .

هذه بعض من المبادىء التى سفح فاروق عبد القادر دمه وبذل أيامه حياته دفاعا عنها، فى «أسبرطية» نادرة فى أيامنا هذه، رأى دائما أن الحق أحق بأن يقال . وقاله فعلا حتى حين كان هذا يعنى أن يترك وظيفة، و «يفوز» باضطهاد كاتب دائم النفوذ . فعند فاروق ينبغى أن تقول الحق أو أن تنتحر . لا يعفيك من التبعة أن تصمت أو أن تنصرف إلى عمل آخر. فسيظل يلاحقك الذنب

العظيم : أنك شيطان أخرس .

ومن حسن الحظ أن يقوم بيننا ناقد بمثل هذا الوصف فالحق أن احوال المسرح والثقافة عامة على أيامنا هذه تحتاج إلى النظر شذرا أحيانا ، والركل أحيانا أخرى، والاشتباك بالأيدى بل واطلاق الرصاص فى كثير من الأحيان ، وفاروق عبد القادر يفعل بعض هذا، يتمادى فيه أحيانا، حين يكون المسرح المطروح مغريا بالتحليل السياسى الاقتصادى ، مثلما يفعل فى فحصه المتأنى لمسرح توفيق الحكيم حين يلمس فى دقة أزمة هذا المسرح وتذبذبه بين الرغبة فى سكنى قمم الفكر الباردة والتحرق إلى حرارة الحياة فى السفوح : ان المساحة التي يخصصها الناقد لذكرى هذه الأزمة وآثارها السالبة على توفيق الحكيم وعلى مسرحه وعلى المسرح بوجه عام، تزيد كثيرا على السطور القليلة التى يعترف فيها للحكيم ببعض الفضل . « اثنتا عشرة صفحة لتحليل الأزمة وستة سطور لإيراد الفضل» . يقول فاروق فى فضل الحكيم على المسرح : «إن النظر إلى المسرح المصرى بعده يؤكد ـ دون أى شك ـ دوره فى ازاحة حائط الغرابة بين المسرح ـ كفن له جديته وأصوله ـ وبين قطاع من الجمهور القارىء أو المتلقى . ويؤكد كذلك أن كثيرين من الكتاب التالين له كانوا له قراء، ومتأثرين به ، وليس هذا بالدور الهين أو القليل ».

وأهمية هذه السطور القليلة أكبر بكثير من عددها . فهى تحول واضح عن موقف الرفض التام الذى التزمه فاروق من الحكيم في أعقاب الهزيمة، حيث اعتبره واحدا من رموزها الواجبة السقوط والتى سقطت بالفعل بسقوط ماهو أكبر منها ، وربما يكون الناقد قد عاد إلى شيء من هذا الموقف الحاد في نقده لمسرحية «إيزيس» التى عرضت أخير على المسرح القومى . على أننى أميل إلى الأخذ بما تمثله السطور القليلة من معنى ومغزى، فهى وإن بدت منتزعة من «تحت الضرس» إنما تمثل حقيقة تقدير الفنان فى فـــاروق عبد القادر للفنان توفيق الحكيم . أما المفكر فى فاروق فإن موقف توفيق الحكيم في كثير من الأشياء يستفزه دائمـــا إلى الغضب ولا حيلة له ولا لنا في هذا وإنما علينا أن نثبت دلالة أخرى لحقيقة تقدير الناقد للحكيم، تتمثل فى هذا العدد الكبير من الصفحات الذى خصصه للحكيم، من كتاب صغير الحجم «٢٢٥ صفحة» وهو مالم يحظ به كاتب آخر ممن هم أكثر قربا إلى قلب الناقد .

أشياء أقل أهمية بكثير تخرج من غلبة النظر السياسى على كتابات فاروق عبد القادر أبرزها أن يلتفت الناقد إلى عمل بعينه من أعمال كاتب مايتحقق فيه الموضوع السياسى تحقيقا رئيسيا، ويكون أقل التفاتا لعمل آخر للكاتب نفسه لاتبرز فيه السياسة بروزا واضحا وأنا أفكر فى ألفريد فرج وعمليه الهامين : «سليمان

الحلبى» و «على جناح التبريزى» فقد استولى «سليمان» على فاروق وخلب لبه فجعله يرى فيه مسرحية شديدة النضج كثيرة القرب من التراچيديا ولم تلق «على جناح» منه نصف هذا الاهتمام، والشيء ذاته موجود في احتفاء فاروق «بمأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور وإعراضه الجزئي عن مسرحية صلاح الفاتنة: «الأميرة تنتظر» ومثل هذا يمكن أن يقال في حفاوة فاروق «بالدخان» وعدم التفاته التفاتا واجبا لمسرحية «الوافد» وكلاهما من فن ميخائيل رومان . لا أقول إن فاروق في الحالات الثلاث لايقدر المسرحيات التي ذكرتها أنفا، وإنما أقول: إنه يبدو وكأنه لايلتفت إليها تلقائيا وأنه يتفحصها ويقدمها حينما يلفت أحد أو شيء نظره اليها .

إلى جوار هذا ، هناك موقف الناقد من قضية التراث في المسرح ، وماتحيل إليه من مشكلة شائكة ومحيرة لكل الاطراف، هى : تاريخ ميلاد المسرح العربى . أهو : ١٨٤٧ مع ميلاد المسرح المكتوب في بيروت على يد مارون النقاش، أم هو العصور الوسطى التى عرفت المسرح بالوساطة عن طريق خيال الظل . الفن الذى حقق صلة عضوية مفتقدة بين الأدب العربى الرسمى وبين فنون الشعب عن طريق وضع المقامات على المسرح على شكل بابات خيال الظل ؟

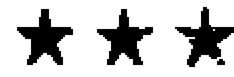
كثير من النقاد ودارسى الدراما يقفون موقفا غير متوازن من هذه القضية الهامة . محمد يوسف نجم بدا بالسخرية من الفن المسرحى الشعبى حين تحدث فى استخفاف واضح بفن چورچ دخول، وهو يذكر لينفى ـ كما يقول الانجليز ـ قيمة : «المعلم التعيس» ـ فى كتابه المعروف ثم انقلب الدكتور النجم انقلابا كاملا على هذا الاستخفاف بالفن المسرحى الشعبى ، ودفعه حماسه الجديد إلى تلمس مظاهر مسرحية لدى العرب أيام الجاهلية . وعاد فأنكر قيمة استلهام التراث فى المسرح فى ندوة عقدت بالكويت عام ١٩٨٤ لبحث مستقبل المسرح العربي ومالبث أن عدل عن موقفه هذا وأقر قيمة هذا التراث ـ ضمنا ـ حين مضى يشارك فى أعمال الندوة .

ونعمان عاشور قاطع فى رفضه الحديث عن أى مسرح قبل المسرح المجلوب من أوروبا، وكذلك فؤاد دواره ومع ذلك فهما لايستطيعان إخفاء إعجابهم بالعروض المسرحية التى تتخذ القالب الشعبى مضمونا لها مثل عرض : «درب عسكر» الذى قدم على أساس من فصول الارتجال المنشورة فى كتابى «الكوميديا المرتجلة» ونعمان عاشور لم يتحفظ فى إعجابه بعرضى : «منين أجيب ناس» و «العسل عسل والبصل بصل» وكليهما ترك جانبا الصيغة الأوروبية للمسرح وافاد من تقاليد المسرح الشعبى :

صياغة وتمثيلا ومادة أيضا ، وفاروق عبد القادر ـ كنعمان ـ قاطع فى رفضه للمسرح العربى قبل ١٨٨٤ يقول فى استهلال كتابه «ازدهار وسقوط» «لست من المؤمنين بأن أسلافنا العرب قد عرفوا المسرح ولابجدوى التنقيب فى كتب التراث لتصيد عناصر مسرحية تناثرت هنا وهناك » ثم يمضى من فوره لتبنى رأى مناقض لهذا حين يعترف بأن المقامات بها بعض العناصر المسرحية ، وأن هذه العناصر وصلت إلى مرحلة التجسيد عن طريق بابات ابن دانيال ولم يمنعها من التحول من التمثيل بالتصاوير إلى التمثيل بالبشر الا المحظورات الدينية وان كانت بابات الخيال قد تركت مع فن الأراجوز أثرا واضحا فى الفصول المضحكة التى عرفتها البيئات الشعبية فى المدينة والريف، ولو شاء فاروق لأضاف أن أثر هذه الفصول المضحكة قد امتد إلى المسرح المصرى المكتوب ، فى أعمال أعلام هذا المسرح : يعقوب صنوع وتوفيق الحكيم ومحمد تيمور ، وإبراهيم رمزى وغيرهم .

ويلحق بهذه الافكار لقيمة الاشكال الشعبية للمسرح العربى، استهانة واضحة بفنون الإضحاك التى يلجأ اليها كبار المضحكين وعلى رأسهم عبد المنعم مدبولى ، إن فاروق يجد هذه الفنون موظفة فى خدمة أعراض تخديرية أو تحييدية أو حتى الرجعية ، ينسخط على الوسائل والمتوسلين معا دون أن يضع حدا فاصلا

بين الوسيلة ومن يستخدمها ودون أن يتذكر أن فنون الإضحاك يمكن أن توظف فى عرض نبيل ولخدمة رسالة عظيمة كما فعل أعلام الضحك في كل مكان : اريستوفان اليوناني ـ وإلى حد ما ـ بلاوتوس الروماني ، وموليير الفرنسي وشكسبير الانجليزى، وبريشت الألماني وبرناردشو الايرلندى . ان سخط فاروق عبد القادر على الإضحاك والمضحكين عميق لايمحى ، حتى انه قابلنى منذ أيام ، فلم يستطع أن ينسى أننى مدحـــت فـن عبد المنعم مدبولي في مسرحية «هاللو شلبي» فذكرني بهذه «السقطة» حزينا ومعاتبا ..!



على أن فاروق عبد القادر لايقصر جهوده فى خدمة المسرح على النقد ، ومايصحبه أحيانا من تنكيت وتبكيت ، بل هو يفعل أيضا شيئا هاما حقا، هو السعي الدائب لاستخلاص بعض النصوص المهمة من براثن الضياع اهمال المتعمد وغير المتعمد والجهد الكبير الذى بذله سعيا وراء تأمين وجود نصوص ميخائيل رومان، والذى أسفر عن طبع آخر ماتركه لنا وهو مسرحية «إيزيس» يمثل جهده فى هذا الاتجاه خير تمثيل لقد قدم فاروق للمسرحية بمقدمة توثيقية ونقدية مهمة، وضعت فن رومان فى أبعاده الصحيحة وألقى الضوء على كثير مما اعتمل فى نفس

الفنان، وما دار حوله من أحداث من يوم ان كتب «الدخان» حتى يوم غاب عنا فجأة، لايدرى أحد كيف ولماذا ؟

وحسب شهيد المسرح أن يفعل بعض هذا لكى نضعه فى الطليعة من خدام المسرح المخلصين ، فماذا نقول عنه وهو قد فعل كل ما تقدم ومازال يقدم المزيد ؟!

نبيـــل بـــدران

فى أواسط الخمسينيات ، تخرج نبيل بدران فى المعهد العالى للفنون المسرحية قسم النقد ، كان بين مواد اختباراته أن يقدم بحثا فى المسرح، ولكن نبيل اختار أن يقدم مسرحية عوضا عن البحث ومن ثم فقد عرض على لجنة الاختبار مسرحية من تأليفه عنوانها : «السود» .

قرأت المسرحية وأعجبت بها ووجدت منها مؤشرات واضحة لكاتب مسرحى واعد فانتحيت بالطالب نبيل جانبا، وهنأته على عمله، وطلبت إليه أن يواصل الكتابة، وقد فعل نبيل بدران فأخرج مسرحيات كثيرة هى : «السود ، «البعض يأكلونها والعة»، «جحا يبيع حماره» ، «انتبهوا أيها السادة» ، «عفوا أيها الأجداد» .

وقرن نبيل بدران العلم بالعمل فسافر إلى أجزاء كثيرة من الوطن العربى بينها الكويت والعراق، حيث تعلم أن يخرج من اسار الوهم القائل : بأن المسرح القيم هو فى مصر وحدها، نما للكاتب والناقد وعى قوى بوحدة المسرح العربى وتعدد مصادره وقر فى نفسه أن لا سبيل لتقدم المسرح فى مصر الا إذا ربط خيوطه إلى خيوط عربية كثيرة تقطع كل المسافة مابين المغرب على المحيط الأطلسى والبلاد العربية التى تقع على شط الخليج إضافة

إلى المسرح فى فلسطين وسوريا ولبنان .

ومن ثم أصبح نبيل بدران كاتبا وناقدا مسرحيا مصريا عربيا. وساند فى مقالاته فى «آخر ساعة» كل الجهود الجادة لدعم وتطوير المسرح العربى اينما وجد ووقف مدافعا صلبا عن المسرح الجاد فى وجه الهجمات الشرسة التى يبديها تجار المسرح يحاولون بها تحويل فن المسرح العظيم إلى تجارة استهلاكية وكبريهات رخيصة وتجارة شنطة أيضا وهذا الاتجاه الأخير انتهى بمنع إحدى الفرق المسرحية الاستهلاكية المصرية من عرض بضاعتها الزائفة فى دمشق وهى إهانة تقع جريرتها على تجار المسرح وعلى وزارة الثقافة التى تسمح بتصدير البذاءة إلى خارج بلادنا فتلحق أفدح الأضرار بسمعتنا الفنية .

وقد توج نبيل بدران جهوده الجادة فى خدمة المسرح بالعمل على إصدار مجلة مسرحية متميزة أسماها : «تياترو» ، سارت فى مسارين اثنين ، تصوير الواقع والاحتفاء بالتراث عن طريق نشر نصوص منه فى كتيب ملحق بالعدد وهى خدمة لازمة ومفيدة، بعد أن ظهرت أجيال كثيرة من رجال المسرح لاتعرف الكثير عن جهود الرواد الذين زرعوا الفن المسرحى فى بلادنا.

سعد أردش صورة قلمية

لازلت أذكر سعد أردش ، يوم رأيته لأول مرة، أعتقد أنها كانت أول مرة بالفعل ، كان فى لباس المساء الرسمي، وكان يقدم، بصوته الجهورى ـ حفظه له الله ـ مواد إحدى الحفلات فى دار الأوبرا أظن الحفل كان يتضمن تقديم مسرحية «الفراشة» لرشاد رشدى .

همس لى هامس بأن هذا هو سعد أردش : أحد الأعضاء المؤسسين لفرقة «المسرح الحر» وكنت قد سمعت بالفرقة وأعمالها الرائدة من كثير من الأصدقاء ، بينهم الكاتب المسرحى المعروف نعمان عاشور، الذى قدمت له فرقة المسرح الحر أولى مسرحياته ، وأكثرها صدقا «المغناطيس» كانت فرقة المسرح الحر إحدى القنوات التى تدفق فيها فيض الثورة فى حقل المسرح ولدت مع ميلاد ثورة ٢٣ يوليو المجيدة، واستمرت سنوات بعد ذلك التاريخ تقدم إنتاجها الجاد، وتحظى بإقبال وحماس من الجماهير والصحافة معا .

لا غرو أن كان سعد أردش بين مؤسسيها ، ولست أشك فى

أنه كان جزءا من قوتها الدافعة، وحافزا من حوافز إنشائها . أقيمت حفلة دار الأوبرا في عام ١٩٥٧ . وأضاف لي ذلك الهامس ـ الذى لم أعد أذكر اسمه ـ أن سعد أردش يوشك أن يسافر إلى إيطاليا لدراسة فن الإخراج المسرحى، وكنت أنا قد عدت قبل سنتين من دراسة لأدب المسرح المعاصر بانجلترا ، استغرقت سنوات أربع، عدت بعدها وأنا أتحرق شوقا لخدمة مسرحنا العربى . فقلت فى نفسى : جميل أن يبدأ إعداد الطاقم الفنى للمسرح العربى الذى أحلم بالإسهام فى إنشائه، بديع ومفيد أن يطرق شبابنا المسرحى أبواب العواصم الكبرى للمسرح طلبا للمعرفة، وترسيخا للمسرح العربى وبناء له على أسس علمية، قلت هذا وأنا أعلم كم أفدت أنا شخصيا من دراستى لأدب المسرح فى أحد مراكزه العالمية النشطة : انجلترا .

وانقضت سنوات بعثة سعد أردش الأربع، وعاد إلى القاهرة، متفتحا دافق الحماس . لم يعد ومعه أجازته المسرحية وحسب، بل رجع وتحت ذراعه مشروع لفرقة مسرحية رائدة، سميت فيما بعد «مسرح الجيب» . فرقة تدريبية، تقدم لجمهور المسرح الاتجاهات المسرحية المعاصرة ، قصد إحداث تفاعل واحتكاك بين المسرح المصرى النابض، وبين نبض التجريب وجرأة الريادة اللذين كانا يميزان المسرح الغربى منذ الستينيات : مسرح الغضب فى

انجلترا، ومسرح العبث فى فرنسا، ومسرح بريخت الملحمى فى برلين ، وفرقة المسرح الحى ، وباقى الفرق الأمريكية المناضلة خارج برودواى من أجل مسرح حى لا يشاهده الجماهير وحسب، بل يسهمون فى صنعه .

جاء سعد أردش اذن وقد تأبط «خيرا» ...!

وسرعان ماتبنت وزارة الثقافة مشروعه ، وأحالته إلى مؤسسة المسرح للدراسة والنظر فى التنفيذ ، ولم يطل الوقت بالمؤسسة حتى أخرجت للنور «مسرح الجيب» ، الذى كان مقدرا له أن يكون إحدى النقاط الأكثر لمعانا فى تلك الحقبة المزدهرة فى تاريخ مسرحنا العربى ـ مسرح الستينيات فى القاهرة وعواصم مصر وأقاليمها، بل وريفها أيضا . منذ ولادة مسرح الجيب والاهتمام به لايفتر: هجوم حاد عليه من قبل أناس رأوا أن تقديم أعمال مثل : «لعبة النهاية» لبكيت و «الكراسى» ليوجين أونسكو، انما هو ضرب من العبث ـ لأن تقديم مسرح العبث ينطوى فى رأيهم على عبث حقيقى ـ يتمثل فى استخدام أموال الشعب لصرف الشعب عن اهتماماته الحقيقية ، ودفعه إلى متاهات الحضارة الغربية الموشكة على الموت .

وآخرون رحبوا أجمل ترحيب بعروض مسرح الجيب الأولى، التى بدأت بمسرحية «لعبة النهاية» ، وأخرجها مدير مسرح الجيب

سعد أردش بنفسه . هلل هذا الفريق من المثقفين لعروض مسرح الجيب، واعتبروها حدثا فنيا كبيرا، ورأوا أن فى عروض المسرح إثراء للحياة المسرحية المحلية ، ونافذة تطل منها هذه الحركة على كل جديد فى مسارح العالم .

أما مؤسسة المسرح نفسها ـ وكنت إذ ذاك رئيسا لها ـ فقد رحبت بالمسرح وبمديره ، وبطاقمه الفنى، ونظرت إلى هذه العملية المسرحية نظرة الواثق من نفسه، فقد كان جمهورنا آنذاك واعيا، وناقدا، وفاحصا. رحب بشكل مسرح العبث ولم يرتبط قط بمضمونه وقد رأت مؤسسة المسرح أنه من الأهمية بمكان أن تعرض الصيغ المسرحية الجديدة على كتابنا المسرحيين وعلى جمهور المسرح عندنا، واثقة من أن كتابنا سوف يتأثرون بالشكل، ويخلقون له مضمونا جديدا .

ذلك أنه اذا كانت مسرحيات العبث تحكى عن أزمة الإنسان المعاصر فى الغرب، واختناقه داخل سجن من صنع نفسه ـ سجن صوره ت . س. اليوت فى بيت مشهور من بيوت قصيدته الكبرى: «الأرض البور» فقال : «كل فى زانزنته ، يبحث عن المفتاح» ، إذا كان هذا حال الغرب، فتلك جنازته هو ـ كما يقول الانجليز ـ أى هذا شأنه هو وليس شأننا نحن .

كانت الاستجابة الأقوى لمسرحيات العبث، تقبل الشكل فى

سرور، وتجده فاتنا حقا، وترفض ما جاء به من مضمون، بوصف أنه خاص وليس عاما . أى أنه أوروبى وليس عالميا، ولازلت أذكر مؤتمرا للمسرح حضرته فى طوكيو عام ١٩٦٣ ، وكان يقام تحت رعاية اليونسكو وجاء فيه ذكر مسرح العبث ـ كان يوجين أونسكو يحضر المؤتمر ! ـ مع مدح شديد لذلك المسرح شكلا ومضمونا وخرجنا أنا وزميلى مندوب اليونان ساخطين فقلت للزميل : إنّ هؤلاء الناس قد ماتوا، وهم يسعون إلى اقناعنا بأن نموت نحن أيضا، وصدق الزميل اليونانى على كلامى من فوره وبلا تحفظ ..! كنا نعلم تماما ماذا نحن فاعلون فى تلك السنوات . لهذا جاء تأييدنا لسعد أردش فوريا، وحاسما، وبلا حدود، وكل هذا أطلق ما فى سعد من طاقات كبيرة عالية الكفاءة .

وسعد أردش هو واحد من مخرجينا الذين أسميهم : المخرج ـ المدرب . إنه لا يخرج المسرحية وحسب، بل ويدرب طاقمها الفنى تدريبا نشيطا، ومتعبا لا شك، حتى لكأنه يخرج مع كل مسرحية فرقة مسرحية .

كـــرم مطـــاوع

ارتفع الستار عن مسرحية «شهر زاد» ظل المسرح خاليا من البشر ثوانى قليلة نظرت مبهورا إلى ما كان على الخشبة سيمفونية بالغة العذوبة والرقة عزفتها الألوان والإضاءة بالانسجام التام مع الديكور وجدت نفسى أهتف بصوت غير خفيض : الله! الله! كانت هذه أول مرة أحيى فيها فن المخرج كرم مطاوع هذه التحية الجهيرة .

وكنت لاحظت إبان عملى رئيسا لمؤسسة المسرح ان شهر زاد هى المسرحية الوحيدة التى لم يتح لها أن تتجه إلى الخشبة ، رغم صيتها الذائع، ومحتواها الفكرى الباعث على الاستفزاز والتأمل والواعد بأن تتحول فى يد مخرج قادر إلى عمل فنى أخاذ .

عرضت اخراج المسرحية على كرم مطاوع فوافق على الفور ! أنا أعرف الكثير مما يدور فى روح هذا الفنان الذكى اللماح. وأعلم أنه يطرب أشد الطرب اذا ماواجهته مسرحية صعبة مثل: شهر زاد تقدم كرم برؤية جديدة للنص جـــعلت من شـــهريار ـ لا شهر زاد ـ البطل الحائر، الموزع النفس بين العقل والقلب، الذى

يدور فى دوائر لا نهاية لها رغبة فى الفكاك من أسر شهر زاد ، غير أن البعاد لايزيده إلا قربا منها . إن شهر زاد هى قدره الذى لا مهرب منه لأنها تمثل عقله وقلبه معا . هو لايستطيع أن يرى فيها المرأة المعشوقة وحسب ، فيستريح مثلما رآها الوزير قمر، ولا المرأة الجسد مثلما نظر إليها العبد ، فحصل عليها !

النظرة جديدة من حيث إنها اعتمدت اعادة ترتيب العلاقات بين الشخوص الثلاثة ولكنها ابدا ليست متعسفة كما يستطيع أن يتبين من يقرأ شهر زاد بالدقة الواجبة ، رغم الصرخات والاحتجاجات، رغم من زعموا أن النص يصعب على المتفرج العادى، وأن مكانه الطبيعى كان مسرح الجيب فقد حقق العرض نجاحا ملحوظا، فشاهده ٣٣٢٧ متفرجا وهو رقم يزيد بوضوح عن أنجح مسرحيات الحكيم الموجهة للجمهور العريض مسرحية «الصفقة» ذات الطابع الشعبى الواضح والتى شاهدها ٢٣٧١ أى بما يقل ٩٥٦ متفرجا عن شهر زاد .

كنت قد سمعت عن كرم مطاوع وفنه المسرحى الممتاز من زميله فى البعثة الى إيطاليا ورفيقه فى الكفاح من أجل مسرح مصرى جاد قابل لإمتاع الجماهير واضاءة أرواحها .

سعد أردش قال لى : هذا الفنان القادر فى موضوعية نادرة عند غيره : انتظروا مقدم فنان مسرحى مرموق اسمه كرم مطاوع!

ظللت انتظر مقدم كرم حتى أهل علينا وللتو أحببته، شيء ما اجذبني اليه ، غير الحماس المعتاد من وافد جديد من أرض المسرح في الخارج : وثوق من نفسه دماثة خلقه، ثم شيء آخر تبينته فيما بعد هو ان كرم كان بين القلائل الذين ادركوا عمق التطور الذي حدث في المسرح حينما أنشئت له مؤسسة خاصة به. كان هذا يعني أن شئون المسرح لم تعد «إدارة» كما كان الحال قبل قيام المؤسسة ، بل أصبحت «قيادة» فهم كرم هذا بوضوح ، وعمل بوحي من هذا الفهم ، كانت علاقته بالمؤسسة علاقة فهم وحب متبادلين ، مما أفسح الطريق أمام النجاح الذي حققه المسرح في الخمسينيات والستينيات . فأصبحت المسرحيات تختار جماعيا وليس في جلسات خاصة، وانفتح الطريق أمام الموهوبين من غير أعضاء الشلل والجلسات الخاصة .

وعلى المدى أصبح كرم مطاوع فنان المهام الصعبة : انظر ما فعله بـ «الفرافير» ، وفي «الفرافير» وماحطم من قواعد جامدة في النظر إلى النص في مسرحية «يس وبهية» ومسرحية «حسن ونعيمة» ـ على سبيل المثال ـ وانظر ما فجأنا به ذات يوم إذ ذهب ـ اظن دون أن نعلم ـ إلى مرسي مطروح فأنشأ فرقة مسرحية لم يكن لها وجود من قبل، ودربها بكل القدرات التي يمتلكها هذا «المدرب العظيم» ثم قدم بها إلى القاهرة ، ليشترك في مهرجان

فرق الأقاليم الذى أقامته المؤسسة عام ١٩٦٦ ـ اختار كرم لهذه الفرقة الناشئة نصا صعبا ولكنه فاتن حقا هو مسرحية : «الوافد» لميخائيل رومان، وانتزع المخرج العتيد لفرقته الاعتراف الفورى والترحيب الحار، واندفع الكل يقبله قبلات التقدير لما أنجز من عمل جسور .

باعدت بيننا الأيام من بعد وإن لم تبعدنا قط ذهب كرم إلى الجزائر يمارس المهمة المجيدة التى اضطلع بها أسلافه المسرحيون من قبل وهى زرع البذرة المسرحية فى الأرض العربية، وخلق الأطر التى سوف تتوافر على خدماتها حتى تستوعب نبتا وشجرا فسار على درب المسرحيين العظام من أمثال: يوسف وهبى، وچورچ أبيض، وسلامة حجازى، وفاطمة رشدى ، وزكى طليمات .

ثم التقينا فى أواسط السبعينيات فى الكويت : هو أستاذ للاخراج فى المعهد العالى للفنون المسرحية وأنا أستاذ للأدب المسرحى العالمى فى جامعة الكويت ولم يطل بنا الوقت حتى التقينا فى عمل مشترك كان هو الأول من نوعه : سلسلة برامج تليفزيونية عن المسرح اتخذنا لها عنوانا : «عندما يرفع الستار» بلغ من نجاحها أن الناس كانوا ينتظرون مقدمها فى لهفة ويغلقون محالهم كى يتفرغوا لمتابعة حلقاتها بل أصبح كرم وأنا ممن يشار

اليهم فى الشوارع وفى السيارات وفى الملحقيات الثقافية للدول العربية المعتمدة فى الكويت . كـــان هذا النشاط الأخير جزءا من الاهتمامات المتعددة للفنان كـــرم مطاوع فهو إلى جوار المسرح ممثل فى السينما والتليفزيون نذكر له فى الفن الأول دوره سيد درويش فى الفيلم الذى حمل اسم فنان الشعب الكبير ونذكر له فى التليفزيون أدواره فى المسلســلات الكثيــرة التى اضطلع ببطولتها .

غير أننا قد حيينا فيـــه دائمـــا وقوفه الصلب مع المسرح ذى الرســـالة الذى يعتمد قضايـــا النـــاس ومشاكلهم السياسية والاجتماعية والعاطفية وإلحاحه القوى على أن فن المسرح قادر على تغيير المجتمع وإضاءة أرواح النـــاس فى الوقت نفسه الذى يقدم لهم فيه المتعة والفرجة .

إن كرم مطاوع فنان ذو رأى، وهذا ـ دائما ـ هو الذى يميز الفنان الكبير من غيره من الفنانين فنان الرأى فاعل ومؤثر والفنان بلا رأى أداة تستخدم لتحقيق الأغراض !

الطيب الصديقي

ديوان

سيدي عبد الرحمن المجذوب

دار
السوكي
للنشر

الطيب الصديقى رجل المسرح الشامل

عرفت الطيب الصديقى فى واحد من الاجتماعات الدولية التى عقدها المعهد الدولى للمسرح التابع لهيئة اليونسكو فى بيروت أواخر الستينيات لفت نظرى على الفور ذكاؤه الحاد، وآراؤه الجريئة فى موضوع المسرح، فلما انتهت زيارتنا لبيروت ، سافر إلى القاهرة وزارنى فى بيتى فعرفته بأسرتى، وتقبلت هديته القيمة التى قدمها لزوجتى : عباءة مغربية برتقالية اللون، قدرناها تقديرا كبيرا وكانت الرابطة الأولى التى ربطتنا بالمغرب، ناسه ومثقفيه معا، وبفنان الشعب الطيب الصديقى .

ولم يمر وقت طويل قبل أن يدعونى الطيب الصديقى لزيارة المغرب كان لهذه الدعوة التى وجهت عام ١٩٦٩ وقع المفاجأة السارة، والرافعة للروح المعنوية فقد كنت فى العام الذى سبقها ١٩٦٨ قد تركت مؤسسة المسرح ووزارة الثقافة لظروف عرضتها فى مكان آخر من هذا الكتاب .

ولم أكن قد زرت المغرب من قبل، ومع ذلك فقد قوبلت زيارتى للبلاد بحفاوة كبيرة من الفنانين والمثقفين . وعنى الصديق عناية

خاصة بى ، وبذل جهدا كبيرا كى أحس أننى بين قومى وناسى بالفعل ، وكان من أجمل مافعل أن أخذنى فى زيارة للبلدة الفاتنة «مراكش» كانت تصرفاته حرة وتلقائية تنبع منها البساطة والود والثقة بالغير من ذلك أنه ترك لى مهمة قيادة سيارته الخاصة من الدار البيضاء إلى مراكش قائلا : إنها سيارة توأم لسيارتى فى القاهرة وعلى هذا فليست قيادتها مشكلة على الإطلاق .

وانطلقت بالسيارة فى طريق لم أره من قبل ولم أمش فيه ، دع عنك أن أقود فيه سيارة يملكها غيرى . ولكن الصديقى لم يساوره أى شك فى قدراتى على الوصول إلى مراكش ، وترك مقعده الأمامى وتمدد على الكنبة الخلفية وراح فى نوم عميق .

أراد الصديقى أن يعرفنى إلى فنون الأداء التى تزخر بها مراكش وغيرها من مدن المغرب، فأخذنى إلى السوق الشهير، سوق «جامع الأفنا»، الذى يزخر بفنون شعبية تقليدية تجمع بين التمثيل ، وألعاب المهارة وغيرها، مما يعد متحفا دائم الحضور يغشاه أهل البلد والسواح معا .

وكان من أطرف مافعل الصديقى أن أمسك بدف كبير وأخذ ينقر عليه ويخاطب الناس داعيا إياهم إلى التحلق حوله والاستماع إلى مايقول . وبالفعل اجتمع الناس فى دائرة وهم يرددون اسمه فى تقدير ومحبة .

كان هذا أول مالفت نظرى فى الطيب الصديقى ، كرجل مسرح فهو لا يأخذ سمت الفنان «المحترم» النائى بنفسه وفنه عن الناس، بل هو فنان الأسواق والمحافل الشعبية ، ومن ثم بنى نظرته إلى المسرح على أنه تجمع شعبى يعرض موضوعات شعبية من التراث، وسمى مسرحياته الجماهيرية هذه : «الفرحة الكبرى».

اصطحبنى الطيب الصديقى بعد ذلك فى جولة بفرقته فى ربوع المغرب، وقدم فى إحدى المحطات الصحراوية المسماة «ورزازات» مسرحيته : «ديوان سيدى عبد الرحمن المجذوب» وفيها استطاع أن يشد الناس إلى مقاعدهم ساعات طويلة دون أن يتململ أحد أو يفكر فى مغادرة المكان .

وكنت قد دعوت فى كتابى : «فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى» الى أن يلتفت فنانو المسرح إلى مافى المكانات من إمكانات درامية وخاصة مقامة الحريرى المعروفة بالمقامات الدرامية المضيرية وقلت : إن بإمكان فنان قدير عميق النظرة أن ينشىء مثلها مسرحية كوميدية هجائية من نوع له نظائره فى أدب الغرب، خاصة مسرحيات الكاتب الانجليزى «بن جونسون» معاصر شكسبير .

وقد لبى الصديقى الدعوة وخرج على الناس بمسرحية ممتازة أعمل فيها فكره وروحه الخلاقة، فاستوت أمامنا دراما لاشك فيها

وفى عام ١٩٨٠ ، كتب الطيب الصديقى وهو يهدى إلىّ نسخة من مسرحيته : «ديوان سيدى عبد الرحمن المجذوب» رفع من الشكر والتقدير لصاحب فكرة المقامات الحقيقي ، حبيبي وعزيزى د. على الراعى» .

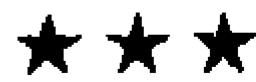
وحين وصل الصديقي بفرقته إلى الكويت في السبعينيات قدم مسرحيته الأخاذة : «مقامات ، بديع الزمان الهمدانى» وحين حان موعد المسرحية سأل الصديقي عبر مكبر لصوت : هل الدكتور الراعى موجود بين الحضور؟ فأجبته أنا موجود ياطيب . فقال باللهجة المغربية : إذن نمثل !

وفى عام ١٩٩٢ دعيت للسفر إلى المغرب ضمن أعضاء الوفد المصرى لجلسات بحوث التكامل فى مجالى المسرح والسينما، وقد حالت الظروف التى تمت فيها ترتيبات الرحلة دون حضورى فأرسلت كلمة مكتوبة للندوة شرحت فيها الظروف القاسية التى يعمل فيها المسرح العربى الآن .

وحين انعقدت الجلسات قام الطيب الصديقى فقال فى فيض من الكرم : إن على الراعى من أهم رجال الفكر المسرحى الذين عاصرتهم فى حياتى لقد زودنى بمعلومات أفادتنى وأفادت المسرح المغربى، لأنه من أبرز المفكرين فى عالم المسرح لقد زار القرى والحضر فى المغرب لمتابعة الحركة المسرحية فى بلادنا كان يحضر

عروضا في وسط النهار دون حيل مسرحية، كان يحلل التجربة ويخاطب الناس حتى تعرف على الكثيرين من المسرحيين المغاربة . وكتب عما شاهده : وللحق اعترف ان الدكتور الراعى كان ينفق على تنقلاته من جيبه . لذلك أحيى فيه الأب الروحى والأخ العزيز .

وقد اعتبرت الندوة الرسالة التى قدمتها إليها صرخة لإنقاذ المسرح العربى .



كانت زيارتى للمغرب عام ١٩٥٩ علامة فارقة فى حياتى ونظرتى للمسرح، وكانت أيضا علامة أخرى فارقة فى حياة الطيب الصديقى . فقد شاركت فى تقديمه للمشرق العربى ، وأصبح معروفا ومقدرا فى المشرق، كما أفاد المشرق العربى ذاته من التعرف على فن هذا الرجل القدير، الذى أعتبره بحق: المثل الكامل لرجل المسرح ـ المسرحى الذى يحوى بين أعطافه كل مزايا الفن الشامل .

رقم الإيداع : ١٩٩٤/٤٥١١

I. S. B. N

977 - 0334 - 6

الفهرس

تقـــديم :

أنظر ورائى فى رضا ٥

الفصــل الأول :

هموم المسرح وهمومى ٩

الفصـل الثانى :

قضــايا مسرحيـــة ١٨٩

الفصـل الثالث :

شـــهداء المســـرح ٣٢٧

الفصـل الرابع :

نـــزوات مسرحيـــة ٣٨٥

الفصـل الخامس :

صـــور لهــا دلالات ٤٢٣

الفصـل السادس :

بعـض رفــاق الدرب ٤٤٥

الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوى ٣٠ جنيها فى ج.م.ع تسدد مقدماً نقداً أو بحوالة بريدية غير حكومية ـ البلاد العربية ٢٥ دولاراً ـ أمريكا وأوربا وآسيا وافريقيا ٣٠ دولاراً ـ باقى دول العالم ٤٠ دولاراً .

القيمة تسدد مقدماً بشيك مصرفى لأمر مؤسسة دار الهلال . ويرجى عدم ارسال عملات نقدية بالبريد .

● وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

الكويت : السيد / عبدالعال بسيونى زغلول ، الصفاة ـ ص . ب رقم ٢١٨٣٣
للحصول على نسخ من كتاب الهلال اتصل بالتلكس : Hilal.V.N 92703

هذا الكتاب

كنت دائما على يقين من أن الجهود التى بذلناها جميعا منذ أواسط الخمسينيات قد أثمرت الثمرة المرجوة : وضعت المسرح «واللعبة المسرحية» بالذات فى وجدان الناس ، وحفرت لنفسها فى هذا الوجدان أخاديد عميقة يصعب سدها أو تجاوزها أو تجاهلها.

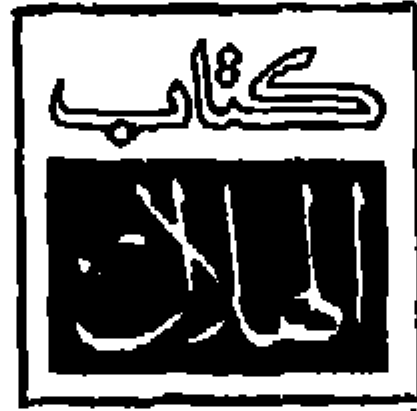
وأعلم أن هذا اليقين يستفز أناسا كثيرين ، يرون فيه تفاؤلا مفرطا . غير أننى آمنت دائماً بأن لا شىء بنى على واقع صلب يمكن أن يموت ، مهما اشتدت ، الأنواء ، واستفحلت قوى اعداء الثقافة.

على أننى لم أكتب هذا الكتاب لمجرد تأكيد ايمانى بالمسرح ومستقبل المسرح . بل قصدت به - ايضا - أن يضم شهادتى على ما جرى فى الساحة المسرحية من أحداث ، فقد توليت رئاسة مؤسسة المسرح عام ١٩٥٩ حتى تركتها عام ١٩٦٧ ، وقد كانت سنوات حافلة بكل ما يسر ويبهج ، تارة ، وما يبعث على الأسى تارة أخرى . وسيجد القارىء بعضا من هذه الاحداث - لا كلها ! - مسجلة فى هذا الكتاب .

نحن و.. المستقبل

دكتور

مصطفى سويف



سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة : مكرم محمد أحمد

نائب رئيس مجلس الإدارة : عبد الحميد حمروش

رئيس التحرير : مصطفى نبيل

سكرتير التحرير : عادل عبد الصمد

مركز الإدارة :

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب . تليفون . ٣٦٢٥٤٥٠ سبعة خطوط

KITAB AL-HILAL

No-523-JuL-1994

العدد ٥٢٣ ـ محرم ـ يوليو ١٩٩٤

FAX 3625469 فاكس

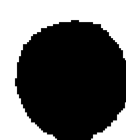
أسعار بيع العدد فئة ٣٠٠ قرش

سوريا ١٠٠ ليرة ـ لبنان ٦٠٠ ليرة ـ الأردن ٢٤٠٠ فلس ـ الكويت ١٥٠٠ فلس ـ السعودية ١٢ ريالا ـ تونس ٢ دينار ـ المغرب ٢٥ درهما ـ البحرين ٢٠٠ر١ دينار ـ قطر ١٢ ريالا ـ دبى/أبو ظبى ـ ١٢ر درهما ـ سلطنة عمان ٢٠٠ر١ ريال ـ غزة/الضفة/القدس ٢ دولار ـ لندن ٥٠ر١ جك

نحن والمستقبل

بقلم

د . مصطفى سويف



دار الهلال

الغــلاف للفنــان :
حلمى التــونى

«ليس بلد بأحق بك من بلد ،
خير البلاد ما حملك»

عن علي بن أبي طالب
كرم الله وجهه

تصــدير

شرَّفتنى دار الهلال بأن وجَّهت إلىَّ دعوتين كريمتين ؛ جاءت أولاهما حين دعتنى إلى الكتابة على صفحات مجلة «الهلال» التى أحمل لها وللكتّاب فيها كل تقدير وإكبار ، وكان ذلك فى أواخر عام ١٩٨٩ . ثم جاءت الثانية ، وقد غدوتُ من أعضاء أسرة المجلة المواظبين ؛ وذلك حين استشفَّت الدار أن مقالاتى تنتظم ضمن إطار متكامل ، يحكمه توجُّه متسق مع نفسه ، وهو ما يكشف عن أن وراء الجزئيات مشروعا أساسيا واحدا هو رصد خطوات مجتمعنا فى تحركه من الحاضر نحو المستقبل ، وما يشوب بعض فقرات هذه الحركة أحيانا من أخطاء وعثرات ، وما يمكن الإسهام به من فكر اجتماعى فى

ترشيد الخُطى وتحاشى احتمالات النكوص والاضطراب . فما أن تبين للدار بعض معالم هذا المشروع حتى تفضلت مشكورة فاقترحت أن أجمع نخبة من مقالاتى وأكامل بينها إذا شئت بما يبرز المعالم الرئيسية للمشروع ، وأن يكون «كتاب الهلال» هو الإطار الذى يقدم هذه النخبة أو هذا المشروع إلى قراء العربية حيثما كانوا . وهو اقتراح لم أستطع إلا أن أرحب به ترحيبا مفعما بالامتنان العميق .

ولما كنت لم أقصد بهذا المجموع من المقالات أن يكون فصولا فى دراسة أكاديمية موثقة ، ولكنى أردت له أن يكون مجموعة من الأحاديث الجادة ، والاجتهادات الموحية، فقد رأيت أن أستهل الكتاب بمقالين فى السيرة الذاتية لشخصى ، وكأنهما عربون صداقة أقترب بها من القارئ على مستوى إنسانى خالص ، ثم أتبعتهما بهما يتداعى حولهما من أحاديث (أربعة) تتناول مسألة الكتابة فى السيرة الذاتية ، من حيث طبيعتها ووظيفتها فى حياتنا الاجتماعية .

وبعد أحاديث السيرة وتداعياتها تأتى جمهرة المقالات التى استقر رأيى على تضمينها هذا المجلد وهى تدور حول ستة محاور تتوالى على النحو الآتى : «العلم لدينا» ، و«التعليم» ، و«العمل» ، و«الثقافة العلمية» ، و«التخلف»، وأخيرا «مستقبل مصر» . ويغلب على أحاديث المحاور الخمسة الأولى الوصف والتحليل النقدى لأمور حاضرنا ، بينما تعنى أحاديث المحور السادس والأخير بالإعداد لمستقبلنا فى العقود القليلة القادمة .

أما بعد - فما أرجوه لهذا الكتاب أن يضفى قدرا من الضوء على بضع مساحات متناثرة من قضايانا العامة كما أتمثلها . ولما كان النشر ، أيًّا كان شكله ومضمونه ، ينطوى دائما على دعوة إلى المشاركة فى مضمون الفكر وفى جذوته ، فعسى أن يجد هذا الكتاب من يلبّى الدعوة، ولعله يبذر حفنة من البذور تصادف أرضا تنعم بالخصب، وسماء ترعى النماء .

د. مصطفى سويف

مايو ١٩٩٤

السيرة الذاتية

جمعت قصصى وأشعارى وأحرقتها

أشرقت الحياة عليّ في ضاحية من ضواحى القاهرة ، وفيها عشت طفولة وادعة ، تتخللها مشاعر الرضا ويغلفها نظام مستقر لا يختل ، سواء في أشكال التعامل السائدة أو المسموح بها داخل الأسرة ، أو في تتابع الأحداث المقدر لها أن توجه مسار الجميع عبر الأيام ، وفى هذا الصبح المبكر من الحياة كان الهواء مفعما حولى بسيرة العلم كأنما هو الخير الأسمى فى الوجود ، وفيما بعد، عندما عرفت طريقى إلى دراسة الفلسفة شعرت بشئ من التناغم بين هذا المعنى وما قصد إليه أفلاطون فى جمعه بين الحق والخير والجمال .

كانت كلمة العلم تصدر أحيانا فيما يدور فى الأسرة من أحاديث، هكذا مجردة ، فلا أعى من ذلك إلا أنهم يتكلمون عن شئ يثير لديهم مشاعر سارة ، ملؤها الإكبار وربما الخشوع والهيبة أيضا ، وتتسرب إلى نفسى بعض هذه المشاعر بصورة ما . وكانت الكلمة تستخدم أحيانا أخرى مقترنة باسم جدى لأمى ، الشيخ مصطفى بركة ، وكان يقوم بالتدريس فى المعهد الأحمدى التابع

للأزهر (بطنطا) . وكان واضحا أن الرجل قد ترك لأبنائه وبناته ذكرى محفورة بعمق فى نفوسهم ، اختلط فيها الحزن على وفاته مبكرا إذ توفى في أوائل الأربعينيات من عمره ، والشغف الشديد بشخصه ، مع الإكبار لصفاته وعلى رأسها العلم والاعتداد بهذا العلم وبالعقل الذى يحمله . وعندما كنت أسمع الكلمة مبثوثة فى هذا السياق كنت أجدنى أتعامل مع راقات من المعانى والمشاعر والإيحاءات تنطوى على أقدار من الوضوح والإبهام معا ، وضوح لا بأس به ، يغرى النفس بالاطمئنان له ، وإبهام يدفع إلى مزيد من الاقتراب من عالم الكلمة بقصد الاستشفاف والاستكشاف ، وعلى مر الشهور والأعوام اختفت الشخوص المتحركة على المسرح، وبقيت المعانى والمشاعر والإيحاءات أصداء من الماضى تلاحقنى ، على وعى منى أحيانا ، وعلى غير وعى منى أحيانا أخرى . وأنا الآن أتعامل مع العلم على مستويين . مستوى تحدده القواميس ، ومستوى آخر تمتزج فيه عناصر متعددة لا أستبين منها إلا القليل ، فيها أن العلم هو المعرفة الصادقة ، وأن العلم قيمة ، وأن العلم ينطوى على شعاع من القداسة .

فى مرحلة الصبا

ألحقت بالدراسة الابتدائية وقد أكملت السابعة من عمرى ، ولا يبقى فى ذاكرتى عن هذه الفترة من عهد التلمذة إلا انطباع واحد

بارز يدور حول بزوغ الحس اللغوى عندي وتكاتف عدد من العوامل المدرسية والأسرية على تنشيطه ، فقد كنت ألقى فى المدرسة تشجيعا خاصا أثناء دروس المطالعة العربية ، وكنت أجد في البيت الحفز والتشجيع فى أكثر من اتجاه وبأكثر من صورة ، كانوا يحفزوننى إلي حفظ القرآن الكريم ، وكنت كلما انتهيت من حفظ جزء أو سورة جلس أحدهم يمتحننى ويعنى عناية خاصة بتصحيح أخطائى فى النطق ، ثم ينفحنى مكافأة على أدائى ، وكانوا يشجعوننى على حفظ ما استطعت من الشعر العربى القديم ، وكان بعضهم يطيب له أن يدعونى لكى أقرأ على مسمع منه فقرات فى أحد الكتب العربية القديمة أو الحديثة ، وكنت سعيدا بهذه التداريب لسبب أو لآخر ، فقد كنت ألمح لديهم فى كل ذلك رضى عن أدائى .

وأذكر فيما أذكر عن تلك المرحلة أننى كثيرا ما كنت أجلس منفردا فى إحدى الحجرات لأقرأ بعض النصوص الأدبية بصوت مسموع ، أو لأقرأ سورة أو بضع سور من القرآن الكريم ، أنا القارئ وأنا المستمع . وكنت ألقى فى ذلك نوعا من المتعة لا أدرى أين تقودنى ، ولكنى كنت أرحب بها خالصة لذاتها ، وقد استمر هذا الشغف بنطق اللغة العربية يصحبنى فى سنوات العمر التالية، وامتد ليشمل القراءة والاستماع معا سواء أكنت أنا القارئ أم لم

أكن ، ثم امتد ليشمل قدراً ملحوظا من الاهتمام بسلامة اللغة فى جبهاتها جميعا ، وامتد أكثر من ذلك ليصير جهدا دءوبا على التمكن منها ، وأصبحت ولا أزال ألتمس الأسباب من حين لآخر لأقضى بعض الوقت قارئا فى معاجمها وما هو أقرب إلى المعاجم، من هذا القبيل قراءاتى فى «لسان العرب» ، وفى «فقه اللغة» للثعالبى ، وفى «الفروق فى اللغة» لأبى هلال العسكرى ، وفى «إصلاح المنطق» لابن السكيت .

وخطوت من الصبا إلى زمن المراهقة ، وفى هذا الجزء من الرحلة عرفت الطريق إلى قراءة الأدب ، ثم إلى القراءة على إطلاقها ، قضيت بضع السنوات المبكرة من مرحلة الدراسة الثانوية فيما يشبه الاستكشاف المحموم لقدراتى وهواياتى ، فتنقلت بين ألعاب القوى ، والأشغال اليدوية ، والتمثيل والموسيقى والخطابة . وقبل أن يحل موعد الثانوية العامة بعام أو عامين كنت قد شاركت فى مسابقة للأدب العربى على مستوى القطر ، وفى هذا الإطار اكتشفت قراءة الأدب واستكشفت بالإضافة إلى ذلك حدود قدراتى كقارئ ، كنت فى السادسة عشرة من عمرى عندما قرأت «الأيام» لطه حسين ، فإذا بى أعاود قراءته مرات ومرات فى صيف واحد . وقرأت كتبا أخرى وعدت إلى قراءة بعضها قراءة ثانية وثالثة فى الصيف نفسه ، وحفظت عن ظهر قلب ديوان

إسماعيل صبرى باشا ، وعرفت الطريق إلى دار الكتب بباب الخلق ، وكنت أقضى هناك ساعات النهار من أوله إلى آخره أقرأ ما أعرفه وأبحث عن جديد لا أعرفه لكى أقرأه ، وأشعر طوال الوقت بأننى أعيش حلما سعيدا لا أكاد أصدقه ، وهكذا بدأت طريقى باللغة العربية يعنينى منها الجرس فإذا هى تفضى بى إلى قراءة الأدب ، ثم إلى القراءة على إطلاقها ، ومع القراءة عرفت اقتناء الكتب ، ولازلت أقتنى الكتب حتى استغنيت عن المكتبات العامة بمكتبتى الخاصة .

كانت خبرة القراءة بالنسبة لى ، ولازالت ، رحلة خارج المكان ، فأنا فى تلك اللحظات أتجاوز القاعة التى أجلس فيها ، أعرف بطبيعة الحال أننى أجلس فى هذه الحجرة أو تلك من حجرات بيتى، لكن هذه المعرفة ينخفض الوعى بها شيئا فشيئا ليحل محلها وعى بنوع آخر من المكان ، يشبه أن يكون مكانا مجردا أو مطلقا ليس له صفات محددة سوى أنه مشرق ، ورحب ، أكثر إشراقا ، وربما أشد رحابة مما أعرف ، فأنا لا أرى فيه أركانا مظلمة ، ولا أدرك له حدودا مرئية ، فى هذا النوع من المكان أجدنى قارئا ، ثم لا تلبث القراءة أن تصبح استماعا للكلمات مقروءة بصوت أقرب إلى صوت المؤلف كما أتخيله ، وتفقد القراءة بذلك هويتها لتصبح لونا من المناجاة ، نعم ، تصبح مناجاة وليست

حوارا ، فأنا لا أناقش الكاتب عادة ولكنى أستمع إليه ، وهو يتكلم على مسمع منى ، قد أستمهله من حين لآخر لأن عقلى لا يكاد يلاحقه ، وقد أطوى الكتاب لكى أرغمه على التمهل أو التوقف حتى أسترد أنفاسى ، غير أنى لا أحاوره ، ولا أجدنى مستعدا للجدل إلا فى مرحلة تالية ، عندما أترك الكتاب وأنصرف عنه ، وأستريح من أصداء الصوت تلاحقنى ، عندئذ أبدأ فى اجترار بعض ما قرأت ، وأستطيع حينئذ أن أتوقف عند هذه الفكرة أو تلك لأنظر فيها فأقبلها ، أو أؤجل الحكم عليها ، أو أنتقدها ، هكذا أقرأ الآن، وتعتبر القراءة بالنسبة لى طريقا إلى عالم متكامل ومكتفٍ بذاته ، يمتعنى ويشق علىّ فى آن معا ، وقد عرفته على هذا النحو منذ اكتشفته فى فترة مراهقتى ، وظل على ما هو عليه طوال هذه السنين ، كل ما فى الأمر أن بعض خصائصه وأحواله ازدادت مع الأيام وضوحا واستقرارا ، فازدادت تمكنا منى وازددت تمكنا منها .

ثم اتجهت إلى الجامعة ، فاخترت طريقى كما أردت لا كما أريد لى ، أرادت الأسرة أن أدرس الطب ، وأردت أنا أن أدرس الفلسفة ، وكنت قد قرأت بالفعل كتبا فى الفلسفة ، وكان فى مقدمتها «قصة الفلسفة اليونانية» ، و «قصة الفلسفة الحديثة» اللذين قام بتعريبهما عن «ويل ديورانت» أحمد أمين وزكى نجيب محمود ، وعندما فرغت من القراءة كنت قد اتخذت قرارى .

ولقد سألت نفسى مرارا وتكرارا ، هذا السؤال البسيط المباشر : ماذا فى الفلسفة ؟ وكنت فى كل مرة أخرج بإجابة جزئية أضمها إلى جزئيات أخرى لتتكون منها إجابة وافية ، وفيما أروى عن نفسى فقد وقعت أسير الانبهار بالتفكير الفلسفى منذ الصفحات الأولى فيما قرأت عن الفكر اليونانى ، ثم أخذ أمر هذا الانبهار يتكشف لى على مر الأيام والأعوام ، فإذا كانت القراءة قد أطلقت يدى فى أن أحصل من المعرفة على ما أشاء ، فقد أطلقت الفلسفة عقلى فى أن أحصل على المعرفة بالكيفية أو بالصورة التى أشاء ، بعبارة أخرى كانت الفلسفة طريقى إلى أن أوجه عقلى فيما أقرأ ، تعلمت منها أن أكون عقلا فعالا بالنسبة لما أتلقى من معرفة، لا أن أكون عقلا منفعلا فحسب ، تعلمت منها أن أعقد مقارنات ، وأن أستشف علاقات تغيب عن النظرة غير المدربة ، وأن أصل إلى تعميمات بعيدة ، وأن أمتحن هذه التعميمات من حين لآخر على محك الاتساق المنطقى ، وأن أكامل بينها وأستمتع بما يتولد عن هذا التكامل من أبنية تجمع إلى جمال التناسق قدرا ملحوظا من كفاءة التنظيم .

وقضيت سنوات الدراسة الجامعية فى استمتاع متصل ، كنت أتلقى المحاضرات فيما شاء الأساتذة من موضوعات ، ثم أقرأ فى

هذه الموضوعات ، ما يزيد على مادة المحاضرات أضعافا مضاعفة، وكانت معظم قراءاتى تنصب على الفلسفة اليونانية القديمة بوجه خاص ، قرأت عددا من محاورات أفلاطون ، وقرأت بعض كتابات أرسطو فيما نقله أحمد لطفى السيد إلى العربية ، لم أكن أقرأ لأحفظ ، كنت أقرأ لأستمتع ، ولذلك لازمتنى ظاهرة إعادة قراءة النص مرة ومرات . هكذا قرأت نصوص أفلاطون عدة مرات ، كذلك أرسطو فى «الكون والفساد» ، وفى «الأخلاق إلى نيقوماخوس» وفى «الشعر» ، وقرأت «فن الشعر» لهوراس ، ونصوصا من ديكارت وفرانسيس بيكون ، وابن رشد وابن سينا ، وسبينوزا وكانت وهيجل وشوبنهاور ونيتشه وكارل ماركس وانجلز وفويرباخ ، كان القليل من هذه القراءات بالعربية ، والكثير منها بالانجليزية ، وكنت قد اهتديت إلى طريق القراءة فى المراجع الانجليزية سواء أكانت تحوى نصوصا فلسفية أم كانت تؤرخ للفلسفة ، وأعجبنى بصورة خاصة كتاب فندلبند المنقول عن الألمانية إلى الانجليزية ، وبلغ بى الشغف بمعايشة مادته أن وجدتنى أترجم أجزاء منه إلى العربية ، ترجمت بالفعل بضع مئات من صفحاته التى تناول فيها الفكر اليونانى القديم ، وأجزاء من الفلسفة اليونانية الرومانية .

اتساع الآفاق

لم تقتصر متعتي ومسعاى إلى الاستزادة منها في سنوات الدراسة الجامعية على القراءة وحدها ، ولكنها امتدت لتشمل مساحات عريضة في حياتي ، عرفت في هذه الفترة مذاق الصداقة الراقية ، فقد نشأت حولي صداقة خالصة لوجه الفكر والمعرفة والذوق الرفيع ، جمعت بيني وبين عدد محدود من الزملاء، كان على رأسهم محمود أمين العالم ، ويوسف الشاروني ، وعباس أحمد عثمان ، وأمين عز الدين ، ومحمد جعفر كنا نقضي الساعات يوما بعد يوم في أحاديث لا تنقطع ولا يصيبينا منها الملل حول الفلسفة ، وقد تمتد لتشمل الفكر والأدب والشعر جميعا ، وقد تتطور هذه الأحاديث فتصبح عرضا لما قرأنا ونقرأ ، أو تصير مناقشات نشحذ فيها قدرات بعضنا البعض على النقد والتحليل والتركيب ، وكنا نأخذ أنفسنا مأخذ الجد إلى أقصى المدى ، فلا يتخلل أحاديثنا من الهذر إلا النزر اليسير .

وفي سنوات التلمذة الجامعية كذلك خطوت خطواتي الأولى نحو تلقي الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية واستيعاب الطبيعة السياسية الشاملة للفكر الماركسي . وكان ذلك في الحالين بفضل لويس عوض ، وفي الفترة نفسها تطورت صلتي باللغة الانجليزية ، فازدادت طواعيتها في يدي ، وامتدت قراءتي بها لتتناول الأدب

الانجليزى بعد أن كنت أقتصر على الفلسفة ، فقرأت سومرست موم ود . هـ لورانس ، وأوسكار وايلد ، وغيرهم ، وبهرنى أسلوب أوسكار وايلد بثرائه فى الصور والاستعارات ثراء منقطع النظير ، ثم لم ألبث أن تقدمت إلى قراءة الشعر الانجليزى ، وعثرت على موسيقاه قبل أن أعثر على معانيه ، وظللت لفترة طويلة أسيرا لأشعار «شلى» وربما عاملت قصيدته «روح الوحدة» مثلما تعاملت مع «أيام» طه حسين ، فظللت أعيد وأزيد فى قراءتها وكأننى بسبيلى إلى اكتشاف المزيد وراء هذا النبع الشاعرى الأصيل ، وكذلك عايشت قصيدة توماس جراى ، «المرثية» ، عايشتها بهذا اللون من الإلحاح الذى لا أزال أعجب له ، ولا أزال أمارسه بين الحين والحين ، وتجاسرت بعد ذلك فبدأت أقرأ ما اعتبرناه حينئذ شعرا انجليزيا حديثا ، قرأت بعضا من شعر ستيفن سيندر وأودن وإليوت، وأظننى لم أفهم معظمه ، ولكنى واظبت على المحاولة ، ولم تكن تخلو من بعض المتعة ، ربما كنت أستمتع بالإيقاع ، وربما كنت أقنع ببعض الصور التى أستطيع أن أنفذ إليها من حين لآخر، ثم لم تلبث اللغة الانجليزية أن مهدت السبيل أمامى إلى مطالعات أكثر تنوعا من ذى قبل ، فضمت العلم إلى الفلسفة والأدب والشعر، ولم يقتصر أمرها معى على تناول الكتّاب الانجليز ولكنها امتدت لتشمل غيرهم من الفرنسيين والروس والألمان مادامت الأعمال منقولة إلى الانجليزية ، ولا أزال أذكر أنى قرأت

فى تلك الفترة «موباسان» و «جوركى» و «جيته» ، كما قرأت بإعجاب يكاد يستحيل إلى ذهول «تطور علم الطبيعة» لألبرت أينشتاين، وبعض ما كتب «جـ . ب . س . هالدين» فى أسرار التطور البيولوجى . واستقر فى نفسى من ذلك كله يقين بأن العربية والإنجليزية معا فتحا أمامى طريقا لا نهاية لمداه . الطريق إلى الألفة بالكثير من نفائس التراث الانسانى فى الأدب والفلسفة والعلم .

على مشارف التخرج فى الجامعة

ووجدتنى فى ذلك الوقت نهبا لصراعات عنيفة بين رغبات وميول يحاول كل منها أن يستحوذ على عقلى ووجدانى ، فقد بدأ الاقتراب من التخرج يلوح فى الأفق ، ومعه أخذت تتوالى على النفس أسئلة تبدو أحيانا متشابكة تظهر معا وتختفى معا وأحيانا أخرى تتابع فى تسلسل منطقى كلما فرغت من سؤال تولد عنه ثانٍ فثالث ، ويبدو أن الجذر الأول لهذه التساؤلات كان قد تم حسمه فلم يتعرض لأى نقاش ، فقد تبينت أنى سوف أستمر فى الاشتغال بالفكر على امتداد العمر ، كان هذا أمرا مقطوعا به ، أما السؤال الذى بدأ يلح علىّ فكان سؤالا حول أى المجالات سوف ألتزم به ، الفلسفة أم الأدب ؟ وكانت علاقتى بالأدب قد تجاوزت التلقى إلى الانتاج .. وكان ذلك وأنا فى منتصف طريق التلمذة فى الجامعة . كتبت عشرات القصص القصيرة وخطوت

فى الطريق إلى كتابة رواية طويلة وقد أنجزت نصفها أو أكثر ، ونظمت الشعر الموزون المقفى ، كنت أكتب ولم أكن واثقا من أنى سوف أصبح كاتبا ، وأقرض الشعر دون أن أتأكد من مصيرى معه ، كانت علاقتى بهذا الانتاج أقرب إلى التجريب منها إلى بدء السير فى طريق الالتزام ، ومع ذلك فقد كان ما تدفق من نفسى فى هذا الانتاج كافيا لأن أتعلق بإرهاصات لصورتى أديبا وشاعرا ، واستمر الصراع يلاحقنى ويضيق الخناق علىّ يوما بعد يوم ، ولأمر ما لم أقبل فى أعماقى إجابة تقوم على الجمع بين الطرفين ، الفلسفة والأدب ، كنت واثقا من أننى أستطيع أن أجمع بينهما كمتلقٍ ، لكننى كنت واثقا كذلك من أننى سوف أعجز عن أن أنتج فى المجالين نتاجا متميزا ، لابد من التفرغ إذا كان مطلبنا هو الانتاج الرفيع .

ويوما من الأيام اقتربت من حسم الصراع ، ورأيت أن الخطوة اللازمة لإنجازه هى أن أجمع كل تجاربى فى القصة والرواية والشعر وأن أحرقها لأقطع بلا رجعة بينى وبين ماض قد يظل يشدنى إليه إذا بقى له جسم ملموس ، وكان أن فعلت ذلك ويوم أقدمت على تنفيذ هذه الخطوة ، وكان الأدب والشعر قد نفذا إلى الفلسفة كما عشتها وتعلقت بها ، فكان قرارى أن أتخصص فى دراسة فلسفة الجمال .

النهاية والبداية

وذات يوم وأنا بعد فى السنة الرابعة سألنى أستاذى يوسف مراد ، ماذا تنوى أن تفعل بنفسك بعد التخرج ؟ فكانت إجابتى حاضرة : قلت سأدرس فلسفة الجمال ، وعلق الرجل على إجابتى بسؤال آخر قائلا : ولم لا تدرس موضوع الجمال فى إطار علم النفس ؟ وقام إلى مكتبته فتناول منها كتاب وودورث فى «علم النفس التجريبى» ، وقال هاهنا فصل بكامله عن الدراسات النفسية التجريبية للجمال ، فى هذه اللحظة نفسها ، وقبل أن أغادر المكان أو الزمان ، بدا لى أن هذا الحوار القصير أزاح الغطاء عن ركن دفين فى نفسى ، فقد كنت تعلقت بالعلم كذلك من خلال قراءاتى المتأخرة ، وكانت السمة المميزة للعلم فى نفسى هى ضبط المعرفة ، فلما جاء هذا الحوار آثار ذلك فى نفسى تناغما مع أصداء من ماضٍ بعيد ، حين كانت سيرة العلم والعلماء تتردد من حولى ، مفعمة بمشاعر الإكبار والخشوع ، وتبلورت أمامى فجاءة حياتى التى أنا مقبل عليها ، سوف أدرس الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر ، كانت هذه الصيغة اختزالا بليغا لكل ما اعتبرته جميلا وجليلا فى فترة تكوينى المبكر .

شــغلت نفــسى بالفــكر
ومازالت الأسئلة تراودنى ؟!

احتفظت بعد التخرج بصداقاتى التى نعمت بها أيام التلمذة ، غير أنها فترت مع الأيام ، وربما انتابها الضعف لتفسح المجال لصداقات أخرى جديدة لم تكن تقل بهاء ولا رقيا عن سابقتها ، لكنها كانت تختلف عنها فى توجهها وفيما تمسه من جوانب فى نفسى . فقد تخلقت فى حياتى منظومتان جديدتان من الصداقة ، احداهما تضمنى مع أحمد بهاء الدين ، وفتحى غانم ، وعبد الرحمن الشرقاوى ، وتجمع الأخرى بينى وبين مجموعة من المشتغلين بالفن التشكيلى ، محمد حامد عويس ، ونبيه عثمان ، ويوسف سيده ، وكان الجديد الذى يجمع بين هاتين المنظومتين من ناحية ، ويفصل بينهما وبين صداقتى أيام التلمذة هو التوجه نحو الانتاج ، وهكذا وجدتنى مع أحمد بهاء الدين وصاحبيه نكتب فى

مجلة «الفصول» التى كان يصدرها الاستاذ محمد زكى عبد القادر، ووجدتنى من ناحية أخرى ارتاد معارض الفن التشكيلى ، واهتم بما يصوره محمد عويس وزميلاه فى مراسمهم اعدادا لهذه المعارض ، وأشارك فيما يدور بينهم من مناقشات تقنية أحيانا ، وفلسفية أحيانا أخرى حول قيمة هذه اللوحة أو تلك أو حول طبيعة فن التصوير المعاصر وما يفرق بينه وبين التصوير التقليدى أو الاكاديمى كما كانوا يسمونه ، أو حول الدور الحقيقى الذى أداه سيزان فى نشأة هذا الفن المعاصر ، وأيهما كان اسهامه أكبر وزنا فى دعم هذا التيار بيكاسو أم ماتيس ؟

التخصص فى علم النفس :

وفى تلك الفترة كنت أعمل بنشاط فى دراسة الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر ، وكان يوسف مراد قد أسس بالاشتراك مع مصطفى زيور «مجلة علم النفس» ، وكان النشر فى هذه المجلة أحد همومى ، ثم لم يلبث أن أصبح همى الأول ، وسرعان ما تباورت صورتى أمام نفسى باعتبارى متخصصا أو ساعيا إلى التخصص فى علم النفس فى المقام الأول . ومثقفا مهتما بالمشاركة فى الثقافة العريضة فى المقام الثانى ، ومنذ ذلك الوقت لم أسمح بالخلط بين هذين الشقين فى شخصى ، وما سمحت لأحدهما أن يطغى على الآخر أو يفسده .

وفى فبراير سنة ١٩٤٩ حصلت على درجة الماجستير ، وكان أحد الممتحنين فى لجنة المناقشة هو الأستاذ أمين الخولى ، وكان حديثه يشف عن قدر كبير من الرضا عن البحث ونتائجه ، ويبدو أنه تحدث بذلك إلى تلاميذه ومريديه فى قسم اللغة العربية وآدابها. ومن ثم فقد بدأت أتلقى مظاهر الترحيب والتقدير من حيث لم أتوقع ، ثم أتيح للبحث أن ينشر فإذا به بعد النشر يلقى مزيدا من الاقبال بصورة لم تكن تخطر لى على بال .

المخاض الاجتماعى :

وكانت مصر ، منذ تخرجت فى سنة ١٩٤٥ تموج بتيارات الفكر الاجتماعى والسياسى تغطى الساحة من أقصى اليمين (حيث «شباب محمد» و «الاخوان المسلمون») إلى أقصى اليسار (حيث التنظيمات الشيوعية بأجنحتها المتعددة) . وكان العالم كله يضطرب بتيارات مماثلة إذ كان يعيد ترتيب أموره بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، وكان نصيب مصر من تلاطم هذه الأمواج وفيرا : لأنها جمعت بين طليعة مثقفة طموحة ، واحزاب تتصارع بأساليب تتراوح بين التهييج الإعلامى المتصل والاغتيال أو التصفية الجسدية من حين لآخر وقصر ملكى رائحته عفنة بينما هو يفسد بأمواله الذمم ويشترى الأقلام والأفواه ، وقوى أجنبية يتراوح تدخلها بين الاختراقات المستورة واستعراض القوة فى

شوارع القاهرة وميادينها . ثم بالإضافة إلى هذا كله غرست إسرائيل غرسا على حدودنا الشمالية في مايو سنة ١٩٤٨ وأصبحت بذلك عاملا يدخل فى حسابات الحركة على مسرح الأحداث المصرى ، وفي هذه الفترة زادت الصحف زيادة ملحوظة، فظهرت جريدة «الزمان» ، و«أخبار اليوم» ، و «الوادى» ، و«الجماهير» و «النداء» ، و «الطليعة» . ونشط الأدب السياسي نشاطا ملحوظا ، وكنا نقبل على مقالات طه حسين ، ومحمد مندور الصحفية ، وكنا نقرأ لغيرهما كذلك ، ومع هذه الفورة نشطت الحركة الثقافية بوجه عام ، فصدرت عن دار المعارف سلسلة «اقرأ» ، وصدرت عن دار الكاتب المصرى «مجلة الكاتب المصرى»، وكان يرأس تحريرها طه حسين ويكتب فيها مقالات بالغة الدلالة ، ويستكتب إلى جانب ذلك أشخاصا ذوى أسماء لامعة ، من أمثال سهير القلماوى وسليمان حزين ، وكان ينشر إلى جانب ذلك سلسلة من الترجمات من نفائس الأدب العالمي .

في هذا الاطار عشت مع أصدقائي طوال النصف الثانى من الاربعينيات ، ولم نكن بمعزل عما يجرى حولنا ؛ فقد فتحنا نوافذنا وكانت الأحداث تمسنا على أكثر من مستوى ، وكانت نفوسنا تضطرم بالأفكار والانفعالات بما يناسب جيشان البلد والعالم بالافكار والتيارات من حولنا . وفي تلك الفترة نشر يوسف

الشاروني أول قصة قصيرة له من طراز لم نشهده من قبل ، كان يوسف ينشر من قبل ، ولكنه نشر في هذه المرة شيئا جديدا كل الجدة ، قصة «المعدوم الثامن» ، ونشر فتحي غانم رواية «الجبل» ، ونشر طه حسين «عثمان أو الفتنة الكبرى» . كان البلد في حالة مخاض يمضي إلى الإبداع الجماعي والفردي ، وجاءت هيلدا زالوشر إلى مصر ، وكانت كاتبة مرموقة في فلسفة الفن ، وقد نشرت مقالا أو مقالين في مجلة «الكاتب المصري» ، وكنت معهم ، واحتدم النقاش بيننا ، وكان عبد الرحمن الشرقاوي مستمرا في نظم الشعر ، ولم يكن راضيا عما ينظم ، واتيح له يوما أن يسافر إلى فرنسا ، وإذا بخطاباته تنقل إلينا نبأ اكتشافه لشاعر فرنسي قديم لم يكن قد سمع به من قبل ، هو فرانسوا فيون ، وكان عبد الرحمن سعيدا بهذا الاكتشاف إذ كان يرى فيه ثائرا يصلح للتوحد معه ، وكانت أحداث الحرب الكورية قد بدأت تتداعى وتزعج الضمير العالمي ، كان الاعلام العالمي شديد الاهتمام بالنشر عنها. ولم يكن العالم قد أفاق بعد من هول الصدمة التي أصابته بالقاء القنبلة الذرية الأولى على «هيروشيما» ، حدثت الواقعتان في مدى زمني محدود ، مدى الرئاسة لرئيس أمريكي واحد ، وهو الرئيس هاري ترومان ، ومن فرنسا تلقى أحمد بهاء الدين خطابا من عبد الرحمن الشرقاوي يحمل المخطوطة الاولى لقصيدته «من أب

مصرى إلى الرئيس ترومان» ، وفى بيتى جلس أحمد بهاء الدين يقرأ القصيدة على مسمع منا ، أنا وفتحى غانم وفاطمة موسى ، وكنا قد تزوجنا فى أوائل سنة ١٩٤٩ . وعندما فرغ بهاء من قراء ته كنا على يقين من أن عبد الرحمن قد فتحت أمامه أبواب الشعر الحديث .

وفى نوفمبر سنة ١٩٥٠ عينت معيدا بقسم الفلسفة بكلية الآداب فى جامعة القاهرة ، وسعدت بهذا التعيين لأنه يزيد من تأكيد هويتى كما أريد لها أن تتشكل ، التخصص أولا ، ثم آفاق الثقافة الرحبة بعد ذلك ، وكانت أحداث السياسة فى الشارع تزداد غليانا يوما بعد يوم ، وكان واضحا أن المخاض يؤذن بالدخول فى منعطف جديد .

وفى يوم ٢٦ يناير سنة ١٩٥٢ وقع حريق القاهرة ، بدأت أحداثه منذ الصباح ، وجبت الشوارع لأشهد بعينى ما كان يحدث فيها ، وأدركت أننا مقبلون على شئ خطير . وكانت كل جوارحى تتساءل : أهذا المنعطف ؟ وفى مساء اليوم نفسه أعلنت الاحكام العرفية ، وفى صباح اليوم التالى أقيلت حكومة الوفد ، حزب الاغلبية فى ذلك الوقت ، وفى ٢٣ يولية سنة ١٩٥٢ أعلن الجيش أنه تسلم زمام الأمور . وتداعت الأحداث بعد ذلك بسرعة متزايدة، وكانت فى كل جزئياتها تحمل الوعد والوعيد معاً .

وكنت قد قطعت شوطا لا بأس به فى دراسة الموضوع الذى اخترته لانال بة درجة الدكتوراه ، وفى يناير سنة ١٩٥٤ نوقشت

الرسالة وأجيزت وشعرت حينئذ بأن السنوات التى قضيتها فى إعداد هذه الرسالة قد انضجتنى بصورة لم أعهدها من قبل ، أنضجتنى فى العلم ، وفى الحياة .

وفى صيف سنة ١٩٥٤ صدر قرار مجلس قيادة الثورة بفصل أكثر من خمسين من أعضاء هيئة التدريس بالجامعات ، جزاءً وفاقا لهم على ما أبدوه من آراء حول مستقبل الديمقراطية فى مصر . وذلك أثناء اجتماع عقدوه فى شهر مارس بنادى أعضاء هيئة تدريس جامعة القاهرة . وقرأت فى هذا الحدث نبوءة بمستقبل الجامعة والجامعيين لم تكذب أمامى فى كل ما تداعى على إثرها من مظاهر الحياة الجامعية من حولى ، وما لا يزال يتداعى فى كل صغيرة وكبيرة .

استمرت صداقاتى ، ولكن اعتراها كثير من مظاهر الفتور ، ودب فى بعضها دبيب التحلل ، وتمزقت كثير من علاقاتى الانسانية فى الجامعة فلم يبق منها إلا ما يمليه التأدب الاجتماعى، أخذت على البعض مآخذ بحت ببعضها ولم أبح بالبعض الآخر ، وأخذوا علىّ ميلى إلى العزلة ، والافراط فى الأكاديمية .

فى الطريق إلى تجويد العلم :

وفى أغسطس ١٩٥٥ استأذنت للسفر إلى انجلترا فى مهمة علمية لأتعلم بعض طرق البحث الجديدة فى ميدان التخصص ،

واذنت لى الجامعة مادام الأمر على نفقتى الخاصة وقصدت مباشرة إلى معهد الطب النفسى بجامعة لندن لطلب المزيد من العلم على يد الاستاذ هانز ايزنك ، وكانت هذه الخطوة بمثابة ميلاد جديد ، لباحث يتقن المنهج إلى جانب ما يحمله من فكر أو خيال علمي . هناك تتلمذت على أساتذة فضلاء ، وتعلمت كيف اتصل بالعلماء حيثما كانوا ، ونعمت بصداقات مع باحثين جاءوا من مختلف أنحاء العالم ، من الهند واليابان ومن المانيا وهولندا وامريكا ، جاءوا يدرسون مثلى ، وبدأت اكتب للنشر فى دوريات التخصص بالانجليزية .

العـــودة

وفى سبتمبر سنة ١٩٥٧ عدت إلى مصر أحمل علما ، ومع العلم اصرار بأن يصل بصورة أو بأخرى ، ورأيت ما آلت إليه الاحوال فى الجامعة ، وتذكرت حريق القاهرة ، واستعدت ما كان وراء وجومى وانقباضى حينئذ ، ثم ما كان وراء شعورى بالحزن المشبّع بالغضب يوم أن صدر القرار بفصل الأساتذة الزملاء . كانت فى النفس نبوءة مبهمة ، وقد أخذت تصدق شيئا فشيئا .

وانغمست فى العمل العلمى بحثا وتدريسا ، بصورة لم أعهدها ولم يعهدها المحيطون بى من قبل ، ولسان حالى أن أبشر بالعلم طريقا لمعالجة الهم العام ، ومضيت أمهد الطريق شبرا

شبراً ، حرصت فى كل خطوة على أن استوضح صيغة للعمل تجمع شتات جهدى . كانت طموحاتى متشعبة وكنت ومازلت أخاف كل الخوف أن تجرفني أخطار التوزع، كان همي الأول أن أنتج علما حقيقياً ، ووضعت نصب عينى معيارا للجودة التزم به هو أن أكثر من النشر فى دوريات التخصص العالمية ، وتلت ذلك هموم أخرى ، أن يكون بعض هذا العلم ذا فائدة قريبة للتطبيق ، وأن اصنع تلاميذ متميزين ، وأن أظل على صلة ايجابية بالحياة العامة على أن تظل بيدى مفاتيح هذه الصلة إلى حد كبير ، وقبل هذا وبعده أن أبقى فى مصر لا أهجرها هجرة بائنة ولا مقنعة ، فذلك شرط لابد منه لمصداقية هذه الصيغة المركبة .

وبدأت أكتب بالانجليزية للخارج ، علما شديد التخصص . وأكتب بالعربية للداخل ، كتابة تتراوح بين العلم المتخصص أوجه الرسالة فيه إلى التلاميذ ، وبين تقديم العلم بصورة شيقة لغير طلابه النظاميين ، وقد تمتد هذه الكتابات أحيانا لتشمل موضوعا من الموضوعات العامة . وجاء هذا التنقل المتصل بين الكتابة بالانجليزية والكتابة بالعربية ، وكذلك بين الكتابة العربية الصارمة صرامة التخصص والكتابة الرفيقة بالقارئ والمعنى معا ، ايذانا بمستوى جديد من مستويات العناية باللغة أدق وأشق وأرقى من كل عناية سابقة .

في الستينيات :

وظلت مصر تعاني من تقلصات منهكة طوال فترة الستينيات ففي سنة ١٩٦١ صدرت قوانين التأميم ، وفي سنة ١٩٦٥ جرت عمليات اعتقال واسعة النطاق وقع معظمها على جماعات تدور في فلك «الاخوان المسلمين» ، وتناثرت أنباء صراع تجرى وقائعه في دوائر السلطة العليا ، وتعالت أصوات التهديد بالحرب بين مصر واسرائيل ، وفي كل ذلك كانت الاحداث تقع كمفردات القدر ، لم نكن نحن المواطنين العاديين ندري لماذا ، لماذا تقع هذه الاحداث ؟ ولماذا هذا التوقيت ؟ وعنيت في هذه الفترة بمزيد من التجويد في بحوثي ، الخارجية والداخلية ، أداء وكتابة . واتسعت رقعة هذه البحوث حتى استقرت حول ثلاثة مجالات لظواهر السلوك البشرى، أحدها ظواهر المرض النفسي ، والثاني تعاطي المخدرات، وكان ثالثها ما بدأت به حياة التخصص ، الابداع الفني، ولكن على اطلاقه ، وعرفت في هذا السياق طريقي إلى العمل العلمي الجماعي . في مجال التعاطي ، أتاحه لي المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية ، وفي مجال الابداع الفني ، أتاحته لي جامعة القاهرة ، وفي مجال المرض النفسي ، اتاحته لي وزارة الصحة .

وفي الساعة التاسعة صباح يوم ٥ يونيه سنة ١٩٦٧ كانت مجموعة من الشباب العاملين معي في بحوث تعاطي المخدرات ،

تطرق باب سجن طنطا ومعها الاذن بالدخول لدراسة حالات مجموعة من النزلاء المحكوم عليهم فى قضايا تعاطى المخدرات ، وجاءهم الضابط المسئول لينبئهم بأن السجن مغلق لأن الحرب مع اسرائيل قد بدأت ، وبعد خمسة أيام كان إعلان الهزيمة العسكرية مهانة أى مهانة ، على أن تسمى «بالنكسة» وكانت هذه التسمية هى نقطة البداية التى تعلمت منها الكثير حول سلطان اللفظ فى تدابير السياسة المصرية الحديثة ، وبدأت تداعيات النكسة تتوالى، وبعد خمسة أيام أخرى كنا نستأنف العمل فى سجن طنطا ، ومن بعده سجون الجمهورية جميعا ، ولم تصبنا الهزيمة بالانكسار ، ولكنها أصابتنا بعبء ثقيل من شعور المهانة .

بعد الهزيمة :

وفى يولية سنة ١٩٦٧ نشر لى أول مقال فى الخارج عن بحوث تعاطى المخدرات ، ظهر المقال فى النشرة الرسمية لهيئة الصحة العالمية ، المعروفة «بنشرة المخدرات» . وكان هذا النشر أول اعتراف دولى بقيمة العمل الذى أقوم به فى هذا المجال . ومع ذلك فلم تكن سعادتى به كافية لكشف الغمة التى حلت بنفسى من مهانة الهزيمة . بل لقد تولد فى اعماقى حزن ممتزج بالغضب شق له طريقا يختلف عن مسار التعامل بينى وبين بحوثى التى لم

تنقطع ، وكنت كلما توقفت عن العمل البحثى طلبا للراحة أفقت على رنين ذلك المزيج المقبض من الانفعال بداخلى ، وكنت فى الوقت نفسه اجتر كثيرا من الأفكار وكثيرا من الاسئلة تروح وتجئ على مشهد منى بغير جواب ، وفى أواخر العام بدأت أكتب سلسلة مقالات وأنشرها فى مجلة «الكاتب» بعنوان «نحن والعلوم الانسانية» ، أقدم فيها منظورى عن الكيفية التى يلزمنا أن نستوعب بها بعض الدروس مما وقع لنا فى ٥ يونيه .

وفى سنة ١٩٦٩ نشرت هذه المقالات مجمعة وموثقة بالهوامش اللازمة فى كتاب يحمل الاسم العام نفسه ، وقلت فى تصديره : «إن العنصر البشرى جزء هام من مقومات أى ميدان من ميادين (الصناعة أو الزراعة أو التجارة أو الحرب .. الخ) ولكى نحرك الإنسان بالكفاءة التى تقتضيها مطالب الحياة فى المجتمع الحديث لابد لنا من أن نهتدى بتطبيقات علوم الإنسان ، لابد من اللجوء إلى العلوم التى تكشف لنا عن قوانين الطبيعة البشرية لكى نستعين بها على تطويع الطبيعة البشرية ، هذه هى القضية» .

حوار الفكر والعمل :

وتشابكت بعد ذلك فى حياتى أمور الفكر والعمل على مستوى من الجدية والكثافة لم أعهده من قبل بدأ ذلك بتجربتى فى وزارة

الثقافة حيث قبلت الدعوة إلى المشاركة فى إنشاء اكاديمية الفنون وتقنين العمل بها ، ثم اعقبت هذه التجربة مباشرة تجربتى فى هيئة الصحة العالمية حين قبلت دعوة المنظمة إلى عضوية عاملة فى لجنة الخبراء الدائمين لبحوث تعاطى المخدرات ، وتعاصرت هذه التجربة فى مراحل منها مع تجربتى فى إنشاء قسم مستقل لعلم النفس فى الجامعة ، وفى نهاية المطاف جاءت تجربتى فى رئاسة لجنة المستشارين العلميين للمجلس القومى لمكافحة وعلاج الإدمان .

وأحيت هذه التجارب فى نفسى آمالا عديدة ، وأثارت فى الوقت ذاته أسئلة تفوق الآمال عدا ووزنا . ولعلى قد استطعت أن أعاين هوية بعض هذه الآمال ، أما الأسئلة فلا تزال تردنى عاجزا عن معاينتها أو حصرها واستيعابها .

المقومات الأساسية للسيرة الذاتية

ما هى السيرة الذاتية :

التعريف القاموسى بالسيرة الذاتية أنها قصة حياة الشخص كما يرويها بنفسه ، وهو تعريف وصفى يكاد يصدق عليه القول بأنه تحصيل حاصل ، لأنه أقرب إلى استعمال مرادفات لغوية لكلمتى «السيرة» و «الذاتية» وهو بذلك لا يقدم ولا يؤخر ، وفى هذا المقام يكون التعريف الوظيفى أفضل من ذلك بكثير من وجهة النظر العلمية ، ذلك أنه يوجه القارئ إلى الطريق نحو دراسة هذا الكيان الذى نسميه «السيرة الذاتية» لا من حيث مكوناته فحسب ، ولكن من حيث العلاقات بين هذه المكونات بعضها البعض ، ومن حيث وظائف الكيان الكلى فى السياق النفسي الاجتماعى كذلك ، أى من حيث وظيفته بالنسبة لصاحب السيرة ، وللمحيط الاجتماعى الذى وقعت فيه أحداث هذه السيرة وتشابكاتها . وكذلك بالنسبة للمحيط الثقافى الانسانى بوجه عام أينما كان متلقى الرسالة .

من هذه الزاوية الوظيفية يمكننا أن نقول أن السيرة الذاتية اعتراف مدروس ، أو اعتراف للنشر ، أو نقول أنها التاريخ الشخصى المعترف به من صاحبه ،ولا يعنى ذلك أبدا أنها الحقيقة ولا شئ غير الحقيقة ، وهى بهذا التعريف تقترب قليلا أو كثيرا من العمل الأدبى ، القصة والرواية وقصيدة الشعر ، من حيث أن هذه الأعمال جميعا يصدق عليها تعريف «هانز ساكس» (أحد كبار علماء التحليل النفسى) الذى يقرر أن العمل الأدبى حلم اجتماعى، فهو من ناحية ينتمى إلى عالم الأحلام بما له من جذور شخصية مغرقة فى ذاتية صاحبه ، ومن ناحية أخرى يبزغ ويتفتح ومن ثم يتشكل داخل سياق اجتماعى يفرض عليه قيوده وسياقاته ، والمهم أن هذه التعريفات الوظيفية التى سقناها جميعا تبدو من ناحية أفضل من التعريفات الوصفية التى سبقتها ، وهى من ناحية أخرى متساوية فيما بينها من حيث كمية التحليلات الوظيفية التى تتيحها ، ونوع هذه التحليلات . وفى سياق هذه التعريفات الوظيفية يرى البعض ، نحو مزيد من الوضوح ووضع النقط فوق الحروف ، أن يقال أن السيرة الذاتية اعتراف موجه إلى طلب المكافأة الحسنة ، ثم أن البعض يفضلون القول بأنها احتجاج ينطوى على المطالبة برد الاعتبار ، غير أن المتأمل فى هذين التعريفين الأخيرين لا يلبث أن يشعر بأنه لا يستطيع أن يرضى

عنهما تماما لأنهما ينطبقان على بعض السير أكثر مما ينطبقان على البعض الآخر ، ويستطيع القارئ أن يقوم فى هذا الصدد ببعض التمرينات الذهنية للتحقق من مدى صحة هذا الاعتراض ، وذلك بالنظر فى أمر ما يقرأ من سير ذاتية موسعة ، متوافرة فى الكتابات العربية الحديثة ، مثل «الايام» لطه حسين ، و«تربية سلامة موسى» و«أوراق العمر» للويس عوض ، وغيرها .

من أجل ذلك نجدنا أقرب إلى الأخذ بتعريف آخر أكثر شمولا وإن لم يكن أقل احكاما من التعريفات السابقة ، وهو القول بأن «السيرة الذاتية» حديث يتراوح بين الاعتراف (أى الاقرار بأمور على النفس) والشهادة (أى الاقرار بأمور على الغير والعصر) . فاذا نظرنا على ضوء هذا التعريف فى عينة من السير الذاتية ، تجمع بين كبر الحجم وتنوع المفردات بصورة معقولة وجدنا أنه يصدق عليها جميعا ، ذلك أن بعضها يغلب عليه أن يكون مجرد اعترافات شديدة الذاتية تدور حول شخص صاحب السيرة كما لو كان قائما فى فراغ ، فهى أقرب إلى قطب الاعتراف أو الذاتية ، وقد أطلق عليها «بورنج» عالم النفس الشهير السير النفسية ، بينما يغلب على البعض الآخر أن يكون مجرد تسجيل ووصف لأحداث وقعت حول الشخص أو خارج الذات فهى أقرب إلى قطب الشهادة ، وقد أسماها بورنج السير البيئية . وبين هذين القطبين

تتوزع سائر السير لتقترب قليلا أو كثيرا نحو الموضع الوسط بين القطبين .

مكونات السيرة الذاتية :

تحتوى السيرة الذاتية عادة على عدد من العناصر المتباينة ، يأتى فى مقدمتها أربعة أنواع من العناصر ، هى : «الذكريات العارية ، والذكريات التأويلية ، والذكريات المشتعلة أو المتوهجة ، وما يسمى «بالأنوار الكاشفة» ، ولا تقدم هذه العناصر متفرقة أو مبعثرة ، ولكنها تقدم منتظمة داخل شبكة من العلاقات تجعل منها معمارا له أصوله وقواعده العامة ، وله فى الوقت نفسه خصوصيته التى تفرق بين السير المختلفة وتجعل لكل منها فرديتها المتميزة . وفيما يلى نفصّل القول فى كل من هذه العناصر .

الذكريات العارية :

تأتى الذكريات العارية فى مقدمة العناصر التى تحتويها معظم السير الذاتية ، اذ تفرض نفسها على ادراك القارئ دون أن يكلفه ذلك جهدا يذكر ، والمقصود بالذكريات العارية مجموعة الوقائع التى يذكرها صاحب السيرة فى شكل أفعال أو احداث وقعت فى مكان معين وزمان معين بغض النظر عما يلحقه بها من تعليقات ، كذلك يدخل فى هذا الباب أسماء الاعلام ، أشخاصا كانوا أو أماكن بعينها ، من هذا القبيل ما نقرؤه فى السيرة الذاتية لعالم

النفس المرموق أدوارد تشيس تولمان ، على النحو الآتى : «وفى خريف سنة ١٩١١ .. بدأت فى (جامعة) هارفارد كتلميذ فى الدراسة العليا فى قسم الفلسفة وعلم النفس ... وبالاضافة إلى المقررات الرسمية كانت هناك البحوث التى كنا نجريها تحت اشراف الاستاذ مونستربرج .. وإذا لم تخنى الذاكرة فقد بدأت التدريب على البحوث بعد سنة من تسجيلي كطالب دراسات عليا». هذا مثال لمجموعة من الحقائق العارية . ومن هذا القبيل من الذكريات القول بأنى ولدت فى بلدة كذا ، فى سنة كذا ، لأب اسمه فلان ، وأم اسمها فلانة ، وتعلمت فى مدرسة كذا الابتدائية ، ثم التحقت بمدرسة كذا الثانوية .. الخ . مجرد وقائع من النوع الذى يوجد فى السجلات ، ولا يضيف شيئا ذا وزن أن يرد ذكره فى سيرة ذاتية .

الذكريات التأويلية

ونقصد بها الذكريات ألتى يقدمها صاحب السيرة محملة بالمعانى والدلالات ، لتستقيم بشكل ما مع الاتجاه العام للسيرة ، والراجح أن هذا النوع يفوق غيره من الذكريات التى ترد فى السير الذاتية من حيث الكم أو المقدار . وتتراوح هذه الذكريات التأويلية فى مجموع الاشكال التى ترد بها بين وقائع (كأن تكون أفعالا وأسماء لأشخاص وأماكن) ينسج الكاتب حولها معانى

تجعل منها رموزا أو مؤشرات تشير إلى أمور تتحقق فى فترات من العمر مصاحبة أو لاحقة ، وتأويلات خالصة ليست معلقة على وقائع بعينها . من هذا القبيل ما يورده تشارلز داروين ، عالم البيولوجيا المشهور ، فى سيرته الذاتية ، اذ يقول : «وعندما التحقت بهذه المدرسة كان ميلى إلى التاريخ الطبيعى ، وبصورة خاصة إلى عمليات التجميع قد نما واستقرت معالمه ، فقد حاولت أن استخرج اسماء النباتات ، وجمعت أشياء من مختلف الانواع ، جمعت الأصداف والأختام .. والنقود والمعادن . كانت الرغبة العارمة فى التجميع ، وهى ما يؤدى بالشخص إلى أن يصبح عالما طبيعيا متميزا ، أو يصبح مثلا للبخل ، كانت قوية جدا فى نفسى، ومن الواضح أنها كانت خاصية فطرية ، لأنها لم تتوافر بهذه الصورة فى أى من شقيقاتى ، ولا فى أخى» ، وفى موضع آخر من السيرة يقول : «وفيما يتعلق بنمو عقلى وارتقائه لم يكن هناك اسوأ من إلتحاقى بمدرسة الدكتور بتلر ، فقد كانت تقليدية بمعنى الكلمة ، اذ لم يكونوا يدرسون فيها سوى بعض الجغرافيا والتاريخ القديم» ثم يقول فى موضع ثالث : «وعندما أمد بصرى إلى الوراء لأرى أى طراز من الشخصية كنت أثناء حياتى المدرسية أجد أن الخصال التى توفرت فىَّ حينئذ وكانت مبشرة بالمستقبل كانت تتلخص فى أننى كنت أحمل ميولا قوية ومتنوعة ، وحماسا عارما

لكل ما يستثير اهتمامى ، واستمتاعا حادا بفهم أى موضوع أو أى شئ معقد . درست هندسة اقليدس على يد مدرس خاص ، ولا أزال أذكر بوضوح مشاعر الرضا والسعادة التى منحتنى إياها البراهين الهندسية الواضحة» ويقول فى موضع رابع : «وفى أيامى المبكرة فى المدرسة وجدت أحد الفتيان يملك نسخة من «عجائب الدنيا» فكنت أكثر من قراءته ومن مناقشة ما ورد فيه من أقوال ، واعتقد أن أهم ما أعطانيه هذا الكتاب هو الرغبة فى السفر إلى البلاد النائية وهى الرغبة التى تحققت فيما بعد برحلتى على السفينة «البيجل» . هذا هو طراز الذكريات التأويلية ، فهى محملة بالمعانى والدلالات ، وكأنها رموز أو مؤشرات ، ولا وجود لهذا النوع من الذكريات فى السجلات .

الذكريات المتوهجة :

اهتم علماء النفس فى خلال العشرين سنة الأخيرة باجراء عشرات البحوث التجريبية فى موضوع الذاكرة ، وخاصة ما أسموه بالذاكرة «الأوتوبيوجرافية» ، أى ذاكرة الشخص عن أحداث حياته التى وقعت فى ماضيه البعيد والقريب ، ويستطيع القارئ أن يتصور مدى التقارب بين هذه البحوث ودراسة السير الذاتية ، ويستطيع كذلك أن يفهم كيف أن هذه البحوث من شأنها أن تصبح خير عون لنا على فهم السير الذاتية وتحليلها تحليلا موضوعيا كاشفا عن حقائق بالغة الأهمية .

وقد أمكن فى إطار تلك البحوث الكشف عن نوعين من الذكريات يحتلان موقعين مختلفين فى الذاكرة القديمة لأى شخص، هذان النوعان هما الذكريات المتوهجة أو المشتعلة ، والذكريات الخاملة ، ويقصد بالأولى تلك التى تقوم كنقاط تجميع وتكثيف للعديد من الوقائع الماضية فى حياتنا وما يغلفها ويتعلق بها من مشاعر . وهى تشبه بؤرة الضوء الساطع التى تحدثها عدسة مجمعة للأشعة ، وفى مقابل ذلك توجد الذكريات الخاملة التى لا تكاد تكثف شيئا بداخلها ، وهى تقف بمفردها كالنجوم الموشكة على الانطفاء ، وجدير بالذكر أن هذه التفرقة نجدها متمثلة بشكل ملحوظ فى السير الذاتية التى نعرض لها ، من هذا القبيل عشرات الأمثلة التى ترد في سيرة برتراند رسل ، العالم الرياضى والفيلسوف ذائع الصيت ، فهو يقول فى أحد المواضع من سيرته : أما عن كتابى فى «تاريخ الفلسفة الغربية» فقد جاء وليد مصادفة ثم اثبت نفسه كمصدر رئيسى للدخل بالنسبة لى على مدى سنوات تالية لظهوره ، ولم يكن لدى أدنى فكرة عندما بدأت هذا المشروع أنه سيلقى قدرا من النجاح يفوق كثيرا ما لقيه أى كتاب من مؤلفاتى الأخرى .. وقد وجدت العمل فيه ممتعا للغاية ، وخاصة العمل فى تلك الأجزاء من التاريخ التى لم أكن أعرف عنها إلا القليل من قبل ، كالجزء الخاص بالعصور الوسطى المبكرة ، والجزء اليهودى السابق مباشرة على ميلاد المسيح .. وقد

اعتبرت الجزء المبكر من الكتاب تاريخا للحضارة ، أما الأجزاء التالية ، حيث تزداد أهمية العلم ، فقد وجدت من العسير علىّ ادماجها في هذا الاطار ، ومع ذلك فقد بذلت كل جهدى ، غير أنى لست واثقا من مدى النجاح الذى لقيته فى ذلك» ، هكذا تبدو هذه الذكرى ، حول تأليف هذا الكتاب ، نقطة جذب وتجميع لسلاسل وراقات كثيرة من الذكريات . ويروى الكاتب فعلا عددا كبيرا من هذه الذكريات المتجمعة فى هذه البؤرة المتوهجة . كذلك يسرد «رسل» العديد من الذكريات ذات الوهج المماثل ، من هذا القبيل حديثه عن ذهابه إلى «كوبنهاجن» فى أوائل سنة ١٩٦٠ ليتسلم جائزة «سوننج» التى تمنحها جامعة «كوبنهاجن» لمن يسهمون اسهاما متميزا فى حق الحضارة الأوروبية ، ونجده يروى عن تلك المناسبة وما أحاط بها ذكريات مفصلة لا تتوافر للكثير غيرها من أحداث الحياة : يقول «كانت مناسبة منحى هذه الجائزة مناسبة سعيدة تلاها عشاء رسمى فاخر ، وقد جلست زوجتى بين وزير التعليم الذى اعتذر بأنه لا يتكلم الانجليزية ، والاستاذ «نليز بور» الذى كان عليه أن يجاملنا بأن يتولى هو الكلام معنا ، وأخذ الرجل مهمته مأخذ الجد ، فاستمر يتكلم دون توقف طوال جلسة العشاء، وقد قيل لنا أنه من الصعب جدا على أى شخص أن يفهمه حتى عندما يتكلم بلغته القومية مع مواطنيه ، وفى كلامه معنا بالانجليزية وجدت مشقة بالغة فى فهمه ومتابعته ، لأنه كان يتكلم

بسرعة شديدة ، وكذلك وجدت زوجتى أنه يستحيل عليها فهمه ومتابعته ، وكان هذا شيئا سيئا ومزعجا لأن «بور» كان يتكلم فى موضوعات تثير الاهتمام عند زوجتى ، ولكن ما هو اسوأ ، أن الرجل كان أثناء استرساله فى الحديث لا يتوقف عن الميل بجسمه نحوها وهو مستغرق تماما فى حديثه ، وانتهى الأمر بأن أخذ يتناول طعامه من طبقها وشرابه من كأسها بينما راح المدعوون ينظرون إلى هذا المشهد وهم يبتسمون وكأنهم فى حالة تنويم» ..

من هذا القبيل من الذكريات المتوهجة يرد الكثير فى السير الذاتية ، ولكنها بطبيعة الحال لا تدانى فى تعددها كثرة الذكريات العارية أو التأويلية ، وهى فى جوهرها تدور حول احداث شخصية شديدة الوقع على نفس صاحب السيرة .

الانوار الكاشفة :

يستخدم هذا المصطلح فى البحوث النفسية التى سبق التنويه بها للاشارة إلى مواضع الالتقاء فى الذاكرة بين احداث اجتماعية عامة (قومية أو دولية) واحداث الحياة الشخصية ، وبهذا المعنى تماما ننقله نحن إلى مجال دراسة السيرة الذاتية ، ويخيل إلينا أن هذا النقل يمكن أن يكون ذا فائدة كبيرة فى استيعاب نوع معين من الذكريات التى نحتفظ بها بصورة متوهجة لا تقل عن توهج الذكريات التى أشرنا إليها فى الفقرة السابقة ، ولكنها تختلف

عنها فى مبناها ومعناها لأنها لاتتركز حول أحداث شخصية خالصة ولكن يدخل فى تكوينها هذا الالتقاء الذي نشير إليه بين ما هو اجتماعى عام وما هو شخصى خاص ، مثال ذلك أن اذكر ماذا كنت أفعل صباح يوم حريق القاهرة فى ٢٦ يناير سنة ١٩٥٢ ومن قابلت ، وفيم تحدثنا ، وفيم كنت أفكر أو أن أذكر أين كنت عندما تلقيت النبأ بأحداث ١٨ يناير سنة ١٩٧٧ ، وإلى أين كنت متجها فى طريقى وسط المدينة ، وما الذى كان يشغلنى حينئذ .

ومن الأمثلة على ذلك ما أورده «برتراند رسل» فى سيرته الذاتية ، اذ يقول فى بداية الفصل الثامن من السيرة : «كانت الفترة من ١٩١٠ إلى ١٩١٤ (وهى سنة قيام الحرب العالمية الأولى) فترة انتقال بالنسبة لى . كانت حياتى قبل سنة ١٩١٠ مختلفة تماما عن حياتى بعد سنة ١٩١٤ مثلما كانت حياة فاوست قبل لقائه بمفيستوفيليس مختلفة عن حياته بعد اللقاء فقد دب فىّ نوع من عودة الشباب .. وربما يبدو مدعاة للعجب أن تعيد الحرب الشباب لشخص ما ، لكن الحقيقة أن هذه الحرب نفضت عنى أوهامى ، وجعلتنى أعيد التفكير فى عدد من الأمور الاساسية . كذلك أمدتنى بنوع جديد من النشاط ، لم أشعر معه بالركود الذى كان يعترينى كلما حاولت الرجوع إلى المنطق الرياضى ، لذلك بدأت اعتاد على أن أرى نفسى نوعا آخر من فاوست ، فاوست

دون خوارق للطبيعة ، أما مفيستوفيليس فكان بالنسبة لي هو الحرب العالمية» .

ومثال آخر أورده عالم النفس أدوارد تولمان ، قال فى سيرته : «كان ذلك قبيل اشتراكنا فى الحرب العالمية الأولى ، حين غلبتنى ميولى إلى المسالمة ، ونفورى من العدوان مما جعلنى أعانى من دوامة انفعالية انتهت بمستوى أدائى إلى قدر ملحوظ من الانخفاض ، ويوما ما فى شتاء ١٩١٧ - ١٩١٨ طلبنى العميد لمقابلته لأننى اسهمت فى نشرة طلابية .. تتحدث عن أهداف الحرب بنغمة لا شك أنها كانت مصطبغة بصبغة الدعوة إلى السلام ، وكان العميد غاضبا .. وفى نهاية العام طردت من سلك التدريس .. وفى صيف سنة ١٩١٨ كنت عاطلا ، ولكن بفضل جهود لانفيلد حصلت فى الخريف التالى على عمل جديد كمدرس فى جامعة بيركلى بكاليفورنيا ، حيث استقر بى المقام راضيا وسعيدا لسنوات طوال» .

هناك أمثلة كثيرة من هذا القبيل يصدق عليها جميعا اصطلاح «الانوار الكاشفة» ولا يشترط لاستخدام المصطلح أن يأتى ذكر الحدث العام مثيرا لأفكار وذكريات عن الحدث نفسه ، ولكن كل ما يشترط هو مجرد الاقتران ، أى أن يقرن صاحب السيرة بينه وبين

أحداث حياته الشخصية ، ويبدو أن هذا الاقتران أو الوعى بهذا التزامن وتسجيله على شريط الذكريات يكون هو نفسه مصدرا لتوليد طاقة ذات جهد عال فى تثبيت مجموعة من الذكريات الشخصية ، وتوضيحها ، وتعظيم قدرتها على اجتذاب اعداد كبيرة من الذكريات المفردة العادية وإلحاقها بجسم النور الكاشف بصورة عنقودية .

لاشك أن السيرة الذاتية تحتوى على عناصر أخرى غير ما ذكرنا فالقارئ يجد فيها احكاما ، وتفسيرات لأحداث بالرجوع إلى ما يبدو وأنه أسبابها الأولى ، كما يجد استخلاصا لأشكال مختلفة من الحكمة إلى غير ذلك . لكننا اقتصرنا على ذكر ما أوردنا من عناصر على أساس أنها الجزئيات الرئيسية التى تتكون منها السيرة ، والتي بدونها تفقد السيرة هويتها . فبدون الذكريات ، سواء عارية أو تأويلية أو كانت من النوع المكثف حول نواة شخصية أو حول نواة اجتماعية عامة ، بدون هذه الذكريات تفقد السيرة الذاتية معناها ، ولكنها لا تفقد معناها أو هويتها إذا خلت من الأحكام أو التفسيرات أو استخلاص الحكمة ويبقى بعد ذلك سؤال مهم عن التصميم الأساسى لهذا المعمار ، كيف تكون الصياغة ؟ وكيف يقوم البناء ؟ .

قواعد المعمار فى السيرة الذاتية

زوايا النظر إلى السيرة الذاتية

تتعدد زوايا النظر إلى السيرة الذاتية ، ومن المؤكد أن بعض هذه الزوايا لها مشروعيتها القائمة على أسس موضوعية لا يمكن تجاهلها أو التقليل من شأنها ، فالسيرة الذاتية تعتبر من وجهة نظر معينة قالبا أدبيا له مقتضياته ، يقف جنبا إلى جنب مع الرواية ، والقصة القصيرة والقصيدة ، وتعتبر من وجهة نظر أخرى وثيقة تاريخية اجتماعية تتشابك الأحداث الوارد ذكرها فيها مع أحداث وتغيرات اجتماعية بعينها فتلقى عليها مزيدا من الأضواء وتكتسب منها معانى ودلالات إضافية . وتبدو من وجهة نظر ثالثة وثيقة نفسية تتيح لكاتبها قدرا من الاستكشاف المتروى لمعالم صورته الذاتية وما وراء هذه الصورة من عوامل أسهمت فى دعم هذه المعالم وتنقيتها من شوائب كانت قائمة ثم لم تلبث أن تلاشت .

ولكن مهما تكن وجهة النظر التى تهم القارئ أو الكاتب فمما لاشك فيه أن هناك أمورا تشبه أن تكون مقامات مشتركة وراء

وجهات النظر هذه . من شأنها ، إذا روعيت ، تعظيم الدور الذى تقوم به هذه السيرة ، ولعل أكثر المقامات جذرية فى هذا الصدد هو ما يحقق متطلبات التعريف الذى أشرنا إليه من قبل ، من أن السيرة الذاتية حديث يتراوح بين الاعتراف والشهادة .

البناء والوظيفة

إن الميزة الرئيسية للتعريف الذى ارتضيناه أنه يقدم لنا اطارا على درجة عالية من المرونة بحيث يسمح بتقبل أشكال مختلفة من السيرة الذاتية ، أشكال تختلف فيما بينها من حيث التوجه الرئيسى الذى يحكم حركة الكاتب نحو مزيد من التركيز على ذاته فتصبح السيرة أقرب إلى الاعتراف ، أو نحو مزيد من التركيز على من حوله وما يحيط بهم فيصبح الحديث أقرب إلى الشهادة ، ومع أن التعريف الذى فضلناه يتسع ليقبل بداخله هذه التنوعات مهما بعدت المسافات بين بعضها البعض فإن هذا لا يمنع من النظر فى هذه الاشكال وتحليلها من وجهة النظر الوظيفية ، وهو تحليل لابد أن ينتهى بنا إلى الاجابة عن أسئلة تدور حول محورين:

أحدهما محور الوظائف التى تؤديها مكونات السيرة نحو بعضها البعض ونحو البناء الذى يضمها جميعا ، أى محور الوظائف الداخلية .

والثانى هو محور الوظيفة أو الوظائف الخارجية ، وهو المحور الذى يتعلق بما تقدمه السيرة للآخرين من القراء والمتلقين بوجه عام . وسوف نركز الحديث هنا عن محور الوظائف الداخلية ، لأنه لا سبيل إلى الحديث عن معمار السيرة الذاتية بدون الرجوع إليه .

تتضح قيمة محور الوظائف الداخلية إذا وضعنا نصب أعيننا منذ البداية أن كاتب السيرة يقصد منذ الخطوة الأولى إلى استشفاف بناء أو نمط أو قالب يقوم وراء أحداث حياته ، ثم يحاول أن يقدم لنا الاحداث وقد صبها فى هذا القالب ، هذه حقيقة لابد من التسليم بها كنقطة بداية للتفكير فى هذا الموضوع. ولابد من التسليم بأن هذه المحاولة إنما يقوم بها كاتب السيرة بغض النظر عن مدى تنبهه لها واصراره عليها واتقانه إياها .. والدليل على ذلك أنه يختار أن يروى بعض أحداث حياته دون البعض الآخر ، تعاونه فى ذلك ذاكرة هى نفسها أداة انتخاب تسجل بعض ما يمر بصاحبها من وقائع وتسقط فى هوة النسيان بعضها الآخر ، كما أن كيفية التسجيل الذى تقوم به لا يكون محايدا تماما وإذن فهناك اختيار اراد الكاتب أم لم يرد ، والاختيار معناه القصد ، فى نهاية المطاف ، إلى تقديم صورة بعينها مهما يكن حكمنا على هذه الصورة أو هذا الشكل أو القالب. هذه هى نقطة

البداية التى تملى بعد ذلك نوع التحليل الوظيفى الذى يلزمنا أن نقوم به ، وهو بالتالى تحليل يقوم على الإجابة عن سؤال مؤاده : هل قامت الأجزاء بالتساند فيما بينها لتوضيح معالم القالب وتزويده بدرجة معقولة من التوازن والاتساق؟ وكيف قامت بهذا التساند ؟ وهل كان ذلك على حساب الصدق أم على حساب الحشو ولغو الحديث ؟ فإذا قام التساند على حساب الحشو المبتذل فذلك أمر مطلوب ، أما إذا تم على حساب الصدق فذلك أمر مرفوض .. ولا يجوز أن نخشى فى هذا المقام من وقوع تعارض بين مطلب الصدق ومطلب التساند بين جزئيات السيرة كما نقدمها ، فالصدق لا يعنى بالضرورة رواية جميع الاحداث الجزئية إنما الصدق يعنى أن يكون ما نختاره من بينها ممثلا فعلا للتوجه العام للاحداث ، ثم بعد ذلك يستوى أن أقدم من هذه الأحداث خمسة أو خمسين أو خمسمائة . هذا منطق واضح وبسيط وينبغى أن يكون مقنعا ، وهو هو المنطق نفسه الذى نتحدث عنه فى الدراسات العلمية تحت عنوان «صدق تمثيل العينات» لمجال بعينه من الظواهر التى ندرسها ، فليس المهم فى العينة بمعناها العلمى أن تكون كبيرة الحجم أو متوسطة أو صغيرة ، ولكن المهم أن تكون صادقة فى تمثيلها جمهور المشاهدات الممكنة فى هذا الميدان أو ذاك ، كذلك الحال فى اختيار ما نختار فى كتابة السيرة الذاتية ،

ليس مهما أن نسرد أكبر عدد من أحداث الحياة ، لكن المهم (إذا كان الاختيار أمرا لابد منه ، وهو كذلك فعلا) أن نحسن اختيار ما يمثل التوجه العام لهذه الاحداث ، وأن يأتي ما نختاره متساندا لا متضاربا ومتنافرا .

هل يكون في ذلك أى افتئات على حقائق الحياة ؟ ينفر البعض من هذا الحديث خشية أن يؤدى بالكاتب إلى فرض نظام أو تنظيم على أحداث حياته ليس فيها اصلا . وتلك خشية في غير موضعها، لأن الكاتب الذى يبذل الجهد الواجب فى هذا المقام لن يفرض نظاما بعينه على أحداث الحياة بل سيوجه جهده إلى اكتشاف النظام القائم أصلا بينها ، وهو جهد مماثل لما يقوم به العالم فى دراسته مجالا بعينه من مجالات الظواهر الحية أو الظواهر السلوكية ، وهو جهد مماثل أيضا لما يقوم به الاديب أو المصور أو المشتغل بأى فن من الفنون ، إنه يسعى إلى اكتشاف النظام القائم بين التجليات التى يركز النظر فيها ، ولا يمكن القول بأنه يسعى إلى فرض نظام بعينه على تلك التجليات . وإلا كان فنه أو أدبه زائفا لا قيمة له ، ولست أرى فرقا بين كتابة السيرة الذاتية وتصوير المصور للبورتريه الشخصى ، إن المصور لا يقدم ما يمكن للكاميرا أن تقدمه ، بل يقدم ما يخفى على الكاميرا ، ومع ذلك فهذه هى صورته ، وقد زاد عليها وضوح القسمات والافصاح عن

الدلالات . وكذلك كاتب السيرة الذاتية ، ليس مطلوبا منه أن يقدم ما تقدمه السجلات ، لكن المطلوب والمفروض أن يقدم ما تعجز عنه السجلات ، وما يشف فى الوقت ذاته عن السمات والتوجهات .

الدلالة الاجتماعية للأحداث الشخصية :

من الأمور التى يلزمنا أن نتذاكرها دائما فيما بيننا أن الأوزان التى نعطيها لأحداث حياتنا الشخصية كما نعيشها تختلف فى معظم الاحيان عن أوزانها فى نظر الآخرين ممن يحيطون بنا ، وأن هذا الاختلاف لا يتجه بالضرورة وجهة واحدة ، نحو خفض هذه الأوزان أو نحو زيادتها ، لكن الأمر يتجه أحيانا إلى الخفض وأحيانا أخرى إلى الزيادة فللمجتمع معاييره واعتباراته التى تختلف فى هذا الشأن عما يحرك مشاعرنا الشخصية بعنف أو برفق ، كذلك يلزمنا أن نتذاكر فيما بيننا أن المجتمع فى جبهاته أو دوائره الثقافية عندما يطلب إلينا أن نقدم له سيرتنا الذاتية فهو لا يطلبها لاهتمام بجزئياتها من حيث هى جزئيات على هذا النحو دون ذاك ، ولكن لما تدل عليه هذه الجزئية أو تلك من دلالة أو معنى أو فاعلية خاصة فى توجيه الاحداث ، فلا يهم المجتمع أننى التحقت فى صباى بمدرسة الظاهر الابتدائية أو بمدرسة محمد على أو مدرسة القربية ، ولكن قد يهمه أننى التحقت فى تنشئتى المبكرة بالمدارس المصرية مما كان له أثر فى تكوينى

الفكرى ربما اختلف لو أننى كنت قد التحقت بمدارس أجنبية . هذا أمر يلزمنا دائما أن نتذاكره فيما بيننا عند كتابة السيرة الذاتية ، سواء كنا نكتبها تلبية لدعوة ما ، أو تطوعا منا ، وبالتالى فإن ما أسميناه من قبل بالذكريات العارية ، وهى الوقائع الخام التى تتألف منها أحداث الحياة (كما نذكرها) أنما تكتسب قيمتها بما يرتبط بها من دلالات وما تشف عنه من توجهات ، وهو ما يسلمنا مباشرة إلى المستوى الثانى من مكونات السيرة ، وهى الذكريات التأويلية ، ويقصد بها «الذكريات التى يقدمها كاتب السيرة محملة فعلا بالمعانى والدلالات لتستقيم بشكل ما مع الاتجاه العام للسيرة، وتتراوح هذه الذكريات التأويلية فى مجموع الأشكال التى ترد بها بين وقائع ينسج الكاتب حولها معانى تجعل منها رموزا أو مؤشرات تشير إلى أمور تتحقق فى فترات من العمر مصاحبة أو لاحقة ، وتأويلات خالصة ليست معلقة على وقائع بعينها» .

خلاصة القول إذن أن الوزن النسبى للذكريات العارية يجب أن يكون أقل من الوزن الذى نعطيه للذكريات التأويلية ، ولا يعنى ذلك بالضرورة أن يكون الفرق بين النوعين فرقا فى الكم ، ولكن يعنى أنه يجب أن يكون أولا وقبل كل شئ فرقا فى الدور الذى يقوم به كل من النوعين فى تصميم المعمار الذى نشيده بسيرتنا الذاتية ؟

فالدور الاكبر لابد وأن يكون للذكريات التأويلية ، أما الذكريات العارية فتأتى فى المقام الثانى ، وتكتسب معظم وزنها مما تقدم من دعم أو توضيح واثراء لما تنطق به الذكريات التأويلية من دلالات ، وقد يتراءى للبعض أن هذا من شأنه أن يقضى على خصوصية السيرة الذاتية كقالب أدبى ، فتصبح أقرب إلى المقال الذى لا يقدم للقارئ أحداث الحياة بقدر ما يقدم له استخلاصات مجردة ، وهذا توقع لا مبرر له ، لأن المشكلة التى نحن بصددها ليست فى أن نقدم الذكريات العارية أو لا نقدمها . لكن المشكلة فى الكيفية التى نقدم بها هذه الذكريات ، وفيما ننتخبه من بينها وما لا ننتخبه ، وفى الدور الذى نسنده إليها داخل شبكة الادوار التى نعهد بها إلى مختلف أنواع المكونات الأساسية للسيرة الذاتية نحن على بينة تماما من أنه لا غنى للسيرة الذاتية عن الذكريات العارية ، ولكن الأمر المهم هو أن نكون على بينة أيضا من أن السيرة الذاتية ليست سجلا من سجلات الدفترخانه ، فاذا أردنا العثور على تشبيه يفيدنا فى أمر هذه السيرة الذاتية فلنقل أنها كيان أدبى يقع فى المسافة بين الرواية وسجلات التوثيق ، فهى أكثر عيانية من الرواية ، وأقل احتفالا بالجزئيات من الوثائق الرسمية .

فى هذا السياق تحتل الذكريات العارية المرتبة الدنيا فى الأهمية ، ويكون دورها الرئيسى مساندة الذكريات التأويلية الت

تقوم بدور نقاط الربط والتجميع واكساب الدلالات . وفى هذا السياق نفسه تقوم الذكريات التى اسميناها من قبل بالذكريات المتوهجة بدور الربط والتجميع أيضا ، تماما كما تفعل سائر الذكريات التأويلية كل ما فى الأمر أن الذكريات المتوهجة تكون قدرتها على الربط والتجميع أقوى من كثير من الذكريات التأويلية ، بل أنها تربط بين هذه الإخيرة بعضها البعض ، وبذلك تصبح وحدات تنظيمية عالية المستوى تتحكم فى مساحات واسعة من المعانى والدلالات المتشابكة.

الدلالة الشخصية للأحداث الاجتماعية :

ويبقى بعد ذلك المكون الرابع من بين المكونات الرئيسية للسيرة الذاتية ، وهو ما سبق أن اسميناه الأنوار الكاشفة ويقصد به الاشارة إلى مواضع الالتقاء فى ذكرياتنا التى نودعها السيرة الذاتية بين مضامين تتعلق باحداث شخصية أخرى تدور حول احداث اجتماعية قومية أو دولية . مثال ذلك أن تتجمع أمامى مجموعة الذكريات الشخصية التى كنت أعايشها لحظة أن سمعت من الاذاعة المصرية أول نبأ باندلاع حرب اكتوبر سنة ١٩٧٣ أو تلك التى اقترنت باللحظة التى قرأت فيما أنباء هزيمة الولايات المتحدة الأمريكية فى ڤيتنام سنة ١٩٧٥ ، وقد سبق لنا القول بأن تسجيل هذا الاقتران على شريط الذكريات يكون هو نفسه فى

كثير من الاحيان مصدرا لتوليد طاقة ذات جهد عال فى تثبيت مجموعة من الذكريات الشخصية ، وتضخيم قدرتها على اجتذاب اعداد كبيرة من الذكريات (العارية أو التأويلية) وإلحاقها بجسم النور الكاشف ، وكأنها بذلك تزيد من قدرتها على مقاومة النسيان وعلى الافصاح عن ابعاد جديدة لما تحمل من معان أو دلالات .

إن هذه النقطة شديدة الأهمية ، وترتكز أهميتها على عدة اعتبارات لا اعتبار واحد ، فهى من ناحية جزء مما يمكن أن نسميه البعد النفسى لأحداث المجتمع والتاريخ ، وبقدر ما تلقى من عناية لدى كتاب السيرة الذاتية تتيح الفرصة لتعاظم هذا الجزء بحيث نأمل فى نهاية الأمر أن نلقى مزيدا من الضوء على جانب معتم من التاريخ الذى نعرفه فى معظم كتابات المؤرخين ، وهى من ناحية أخرى وسيلتنا الرئيسية التى نقترب بوساطتها من جعل سيرتنا الذاتية تقترب من قطب الشهادة (من حيث هى اقرار على الغير وعلى العصر) ليتوازن بصورة معقولة مع الاتجاه بها إلى قطب «الاعتراف» (من حيث هو اقرار على ما يخص الذات) . وهى من ناحية ثالثة يمكن أن تقوم كاساس مهم لتجميع الذكريات وتصنيفها واكسابها دلالات ذات آفاق أوسع من أشخاصنا ، هذه الفئة من الذكريات ، فئة الأنوار الكاشفة «حيث الاقتران بين العام والخاص» فئة بالغة الأهمية ، لا لشئ إلا لأنها واسطة العقد بين

سيرتنا وسيرة مجتمعنا ، هى ملتقى طرق بين حركة الكون الصغير الذى هو نحن ، والفلك الذى يسبح فيه الكون الكبير (الذى هو مجتمعنا أو عالمنا) ، فاذا أضفنا إلى ذلك بؤرة شديدة الفاعلية فى تجميع عدد كبير من الذكريات على اختلاف أنواعها (العارية والتأويلية والمتوهجة) أدركنا إلى أى مدى يلزمنا العناية بها لأنها يمكن أن تقوم بدور الركائز التى تغرس البنيان فى أعماق الأرض التى نشأنا فى رحابها ، كما أنها تقوم بدور الإطار العام الذى يضم السيرة برمتها أو يضم قطاعات كبيرة منها فيرقى بها إلى مستويات من الدلالة لم تكن لتتسنى لها لو لم تنتظم داخل هذا الإطار .

لماذا نكتب السيرة الذاتية ؟
القدوة والتأريخ الاجتماعى

مهما تكن الأسباب الدافعة القريبة ، أو الأهداف المقصودة البعيدة ، الكامنة وراء كتابة السير الذاتية على اختلاف كتابها ومستكتبيها ، فهناك محور رئيسى يضم هذه الأسباب والمقاصد جميعا هو شعور صاحب السيرة ، أو حكم من يستكتبونه ، بأن سيرته تنطوى على قيمة عامة تستحق النشر وأنه من الخير أن تقدم هذه القيمة لتحتل المكانة اللائقة بها فى نسيج الحياة الفكرية والاجتماعية .

على هذا النحو نفهم ما ورد فى المقدمة التى وضعها إدوين بورنج ، أحد أساتذة علم النفس الأفذاذ ، لمجموعة من السير الذاتية التى كتبها عدد من كبار أساتذة هذا العلم فى مجموعة كارل مرتشيزون الصادرة سنة ١٩٥٢ ، تلبية لطلب الجمعية الأمريكية لعلم النفس ، قال بورنج : «إن بإمكان ما يحدثنا به الكاتب عن نفسه ، وعن قيمه ، أن يمضى شوطا بعيداً فى تنبيه

القارئ إلى الكيفية التى تتحرك بها الدوافع البشرية لتصنع التقدم العلمى» . وقال فى موضع آخر : «وسوف يرى قارئ هذا المجلد إلى أى مدى يتباين هؤلاء الكتاب فى طبيعة جهودهم» يعنى أن هذه الجهود مختلفة رغم أدائها لوظيفة واحدة هى الإسهام فى تقدم العلم ، وقال فى موضع ثالث :«وقد بلغ هؤلاء الرجال ذلك العمر الذى إذا توقفوا عنده ونظروا إلى الوراء كان ذلك مفيدا» .

وحول هذه المعانى نفسها قال تشارلز دارون فى مطلع سيرته الذاتية : «أنا أعلم أنه كان من الممكن أن يثير اهتمامى أن أقرأ شيئا كتبه جدى بنفسه عن تفكيره ، حتى ولو كان ما كتبه مجرد مخطط شديد الإيجاز ثقيل الظل ، لأعرف فيم كان يفكر ، وكيف كان ينتقل من الفكر إلى الفعل ، وكيف كان يؤدى أفعاله» . قال هذا مشيرا إلى جده إرازموس دارون ، وكان عالما مرموقا فى علم الحيوان عاش فى القرن الثامن عشر .

وفى سياق مشابه يتمنى أحد كتاب الهلال الأفاضل ، الأستاذ زكريا سعيد على ، أن يكتب الأستاذ محمود شاكر ، الفقيه اللغوى الجليل ، سيرته الذاتية (راجع «الهلال» ، عدد ديسمبر سنة ١٩٩١) يقول الكاتب : «فهل يوفر علينا الشيخ الجليل ذلك ويحدثنا عن حياته ، ويفتح لنا من صفحته وتجربته ؟ إننى فى شوق لسماع مثل ذلك ورؤية أيامه الماضية مسطورة بمداده المنير ، وإن هذا لفيه من الخير العميم لناشئة هذه الأمة وأدبائها جيلا بعد جيل» .

في هذه الأقوال جميعا نستطيع أن نستشف شعور الكاتب ويقينه بأن السيرة الذاتية التى يشير إليها تمثل قيمة إيجابية ، ومن أجل هذه القيمة ينبغى الحرص على نشرها بين الناس ، أو بين النشء بوجه خاص .

القيمة الأساسية التى تنطوى عليها السيرة .

يمكن الحديث هنا عن عدة جوانب تتضمنها هذه القيمة ، ولا يعنى ذلك أن هذه الجوانب جميعا تتوافر في كل سيرة على حدة مهما تكن طبيعة المجال الذى اهتم به صاحبها ، أو حدود المساحة التى شملها نشاطه ، ولكنه يعنى أننا إذا نظرنا إلى السير الذاتية في مجموعها وجدناها تنطوى على هذه الجوانب جميعا ، وربما انطوت على أكثر منها ، أما نصيب كل سيرة فقد يكون جانبا واحدا ، كما قد يكون أكثر من جانب .

الأبعاد أو الجوانب إذن متعددة فى مجموع السير المطروحة ، ومادمنا لا ننظر فى أمر سيرة بعينها ولا يعنينا إلا النشر العام لكل ما هو إيجابى فقد وجب أن نركز بقية الحديث حول هذه النقطة ، ويصبح السؤال الآن : ما هى أهم هذه الجوانب ؟

يخيل إلينا أن هناك أربعة أبعاد رئيسية ، تنطوى عليها القيمة العامة للسيرة الذاتية ، هذه الأبعاد هى :

أ - المهمة التربوية العامة .

ب - والمهمة التأريخية للحياة الاجتماعية .

ج - ومهمة تأريخ العلوم .

د - ومهمة الكشف عن جذور الإبداع .

وفيما يلى نذكر هذه المهام ونناقشها واحدة بعد الأخرى .

أ - المهمة التربوية العامة :

هذا هو أوضح جوانب القيمة الإيجابية للسيرة ، بمعنى أنه أقل المهام إثارة لجدل . أما كيف يتم أداء هذه المهمة هناك عدة قنوات ينفذ من خلالها تأثير السيرة إلى قرائها : يأتى فى مقدمتها قناة الاقتداء بمعنى أننا هنا بصدد شخص وصل فى إنجازه إلى مستوى يرشحه لأن يصير قدوة . فهذا وحده يستثير قدراً من حب الاستطلاع الذى يمتزج أحيانا بالإعجاب ، وهو ما يوفر لدينا دافعا فيه الكفاية لنقرأ سيرته الذاتية ، ويوفر لدينا فى الوقت نفسه استعداداً لأن نتأثر بما يرد فى هذه السيرة ، ويكون ذلك على سبيل المحاكاة الساذجة حينا ، والتعلم الناضج حينا آخر .

جاء فى السطور الأولى للسيرة الذاتية لبرتراند راسل ما نصه: «ثلاث عواطف بسيطة لكنها بالغة القوة ، هى التى حكمت حياتى : الحنين إلى الحب ، والبحث عن المعرفة ، وإشفاق لا حدود له على الإنسان فى معاناته ، وقد فعلت هذه العواطف بى ما تفعله

الريح العاتية . عصفت بى هنا وهناك فى طريق لا يستقر له قرار ، فوق محيط زاخر الأعماق بالألم ، حتى لقد وصلت بى إلى حافة اليأس والضياع أو كادت .. وبقدر ما تمكنت من الحب والمعرفة فقد وجدتهما يرقيان بى إلى عنان السماء لكن الإشفاق كان يردنى دائما إلى الأرض . كانت أصداء صرخات الألم تجد لها رنيناً فى قلبى .. كنت تواقا إلى تخفيف الألم ، لكنى عجزت ، ومضيت أنا نفسى أعانى ، هكذا كانت حياتى ، وقد وجدتها جديرة بأن تعاش، ولو أننى منحت فرصة حياة أخرى لعشتها مرة أخرى ، سعيدا بها » . هذا نموذج لما ورد فى سيرة ذاتية تجبرنا على أن نفيد منها تربويا .

ومع ذلك فما تكشف عنه المهمة من وضوح يوحى بأن أمر تحقيقها ميسور دون عقبات أو محاذير يبدو نوعا من الوضوح أو اليسر الخادع المحفوف بالمخاطر ؛ فقد يرد فى كثير من السير ذكر بعض الأعمال والعادات التى يرفضها من كان همه تربية النشء ، ويتردد أمامها كثيرا من كان مراده تربية نفسه ، مثال ذلك ما يذكره كولريدج ، الشاعر الرومانسى الإنجليزى ، الذى عاش فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر ، وقد ذكر فى خطاباته الشخصية .وهى تؤدى بعض مهام السيرة الذاتية

(إدمانه تعاطى الأفيون ، وفى بعض المواضع يبدو هذا الإدمان مغريا لنوع معين من القراء بمحاكاته لأنه كما قدمه كولريدج فى بعض المواضع) كان وراء الإشراقات الشعرية المبهرة ، فى قصيدته كوبلاخان ، لكنه فى مواضع أخرى يبدو مصدراً لكثير من العذاب والتدهور الذى أصاب الشاعر ، هنا فى هذا الموضع ، وفى أمثاله ، وهى منتشرة بكثرة فى السير الذاتية وما يقرب منها من كتابات النابهين والعباقرة ، هنا تكون المشكلة الحقيقية ، أو بالأحرى إحدى المشكلات التى تواجه المهمة التربوية للسيرة الذاتية للنوابغ والمبدعين ، ولا يتسع المقام هنا للدخول فى هذا المجال ومناقشة قضاياه المتعددة والمعقدة ، ولكن حسبنا أن نقدم فى هذا الصدد تعليقا موجزا نختم به هذه الفقرة ، خلاصته أن السيرة الذاتية تعتبر أولا وقبل كل شئ نموذجا من نماذج الحياة المطروحة أمامنا ، والمطروحة علينا كصيغة للاسترشاد بها فى تنشئتنا الغير أو فى تربيتنا أنفسنا ، كل ما فى الأمر أن هذه السيرة نموذج مكثف من حياة شديدة الثراء بأنواع معينة من الخبرة ، وأن تكون علاقته بالإنجاز النهائى علاقة السبب بالنتيجة فهذا غير صحيح ، فقد يكون الإنجاز الذى تم تحقيقه إنما تم بالرغم من بعض أحداث حياة صاحب السيرة لا بفضلها ، وليس ثمة ما يمنع أبداً من تبنى

وجهة نظر متفتحة نحو هذه السير ، أو ما نسميه وجهة نظر انتقائية . على أن السؤال هنا مطروح على كل مشتغل بالتربية ، ومؤداه : كيف يمكن الإفادة تربويا من هذه السير ؟ وليس مطروحا الخيار بين أن نفيد أو لا نفيد .

المهمة التاريخية للحياة الاجتماعية العامة :

تتراوح السير الذاتية من حيث نسيجها أو بنيتها الداخلية بين سير شديدة الذاتية ، يقدم الكاتب فيها أحداث حياته الشخصية كما لو كانت تقع في فراغ ، ولا يحركها إلا قراراته هو شخصيا ، وسير شديدة البيئية ، يتناول فيها صاحب السيرة أحداث حياته كما لو كانت محكومة تماما بظروف الحياة الاجتماعية التى أحاطت به .

وقد تحدثنا فى موضع سابق عن المكونات الرئيسية للسيرة الذاتية ، وذكرنا من بينها ما أسميناه (حسب بحوث علماء النفس فى قوانين الذاكرة البعيدة) باسم «الأنوار الكاشفة» ، وهى رواسب الذاكرة لدينا حول بعض الأحداث العامة المحلية أو العالمية ، وقلنا إن هذه العناصر تقوم عند الكثيرين منا بمثابة كيانات أو بؤر نفسية ذات طاقة عالية فى جذب كثير من الذكريات شديدة الذاتية نحوها وتثبيتها لفترات زمنية طويلة . وأنها لذلك تكون بمثابة نوع من الأعمدة الأساسية فى تثبيت بنيان الذاكرة البعيدة ، ومنها

تنفذ بهذه الصورة نفسها إلى معمار السيرة الذاتية ، هنا فى هذا الموضع بالذات يبدو قدر كبير من القيمة التاريخية الاجتماعية للسيرة . ويصبح السؤال الوارد فى هذا الموضع ، هو : ماذا تضيف هذه السير إلى التاريخ الاجتماعى ؟ ويمكن صياغة الإجابة على هذا السؤال على النحو الآتى : إذا أحسن المؤرخون استغلال هذه السير ، باعتبارها وثائق تاريخية تخضع لجميع أنواع التمحيص العلمى ، فسيكون فى ذلك تجديد لكتابة التاريخ وسيمضى هذا التجديد فى الاتجاه إلى مزيد من صدق الرواية التاريخية من حيث إن الصدق هو مطابقة القول للواقع . فالتاريخ كما نجده فى معظم الكتب المتداولة يعانى من سوأتين ، إحداهما أن يقتصر فيما يروى على شريحة ضيقة من الأحداث التى وقعت فى المجتمع، هى فى أغلب الأحيان أحداث تتعلق بجهاز الحكم وقراراته بدعوى أن هذه الأحداث هى المعالم البارزة لحركة المجتمع عبر الشهور والأعوام ، هذه إحدى السوأتين ، والثانية هى أنه يقدم هذه الأحداث مبتورة من سياقها فى حياة المجتمع ، فلا ذكر للمقدمات البشرية الحقيقية التى أدت إليها ، ولا للانعكاسات البشرية الواقعية التى ترتبت عليها . والنتيجة أن الأحداث المسماة بالتاريخية تبدو وكأنها كيانات ميتافيزيقية منفصلة تتوالى كما تتساقط حبات المسبحة من بين الأصابع فى يد لا تعرف شيئا عن صاحبها .

والنتيجة النهائية أن يترسب فى ركن مظلم فى عقل الدارس شعور بأن أحداث التاريخ تحركها قوى لها صفات القدر ، فهى مجهولة الهوية من ناحية ، ومطلقة القوة من ناحية أخرى ، وهكذا، بدلا من أن تكون دراسة التاريخ أداة لتنمية الشعور بالإرادة الجماعية ، وبأن المجتمع يصنع تاريخه من خلال ضروب من الصراع والتعاون متلاحقة فى مواجهة قوى وقيود ضاغطة ، تصبح هذه الدراسة أداة لوأد هذا الشعور . وحتى عندما يحاول بعض المؤرخين أن يوسعوا دائرة النظر قليلا بتحليل الحدث الذى يقدمونه فهم يلجأون إلى أساليب غاية فى السذاجة ، كالرجوع إلى تصريحات رسمية أو خطب جماهيرية ، أو يرجعون إلى ذكر أحداث عامة أخرى سبقت الحدث الذى يعنيهم ، وكأنما الأحداث التاريخية لا علاقة لها بهوية الأشخاص المؤدين لها والدوائر التى يتحركون بداخلها ، وما يتم داخل هذه الدوائر من فعل وانفعال .

إن السيرة الذاتية المكتوبة من خلال إطار ذهنى يحدوه وعى رفيع المستوى بأمور الهم العام (إلى جانب الهموم الخاصة) كفيلة بأن تقدم المادة الخام التى يلزم المؤرخ المجتهد أن يحصل عليها لكى يكتب التاريخ بصورة تبرز بشرية الأحداث من خلال إلقاء الأضواء الواقعية على بشرية مقدماتها ونتائجها . وحتى إذا كنا لا ننتظر من المؤرخين أن ينهجوا هذا النهج فى المستقبل المنظور فمن

حقنا على بعضنا البعض ، نحن المواطنين الكتاب والقراء ، أن نعمل على تصحيح هذا الجانب فى التاريخ المكتوب ، من استطاع منا أن يكتب فليكتب ، موليا هذه «الأنوار الكاشفة» حقها من العناية ، ومن استطاع أن يقرأ فليقرأ هذه السير ليستمد منها ما يسد به بعض ثغرات التاريخ التقليدى . فالتاريخ مسار بشرى ، يتقدم من خلال تلاطم وتلاحم آلاف الإرادات ، وكلما اقتربنا من مشهد هذه الإرادات فى واقعها قبل الحدث وبعده ازداد التاريخ إفصاحا عن حقيقة ما جرى ، ولا يعنى ذلك أن يتمادى المؤرخون فى الاهتمام بالتفاصيل بحيث يغيب عنهم إدراك الحدث فى مجمله، ولكن لا يجوز من ناحية أخرى أن يتم الاهتمام بالحدث فى جملته على حساب المفردات الإنسانية التى أسهمت فى صنعه ، إن ما ندعو إليه من شأنه أن يلقى فى نهاية المطاف مزيدا من الضوء على مشكلة غاية فى الأهمية بالنسبة لعلماء التاريخ والاجتماع والفلاسفة على حد سواء ، وهى «دور الفرد فى التاريخ» .

لماذا نكتب السيرة الذاتية ؟
التاريخ العلمى وجذور الإبداع

تاريخ العلوم :

أوردنا فى موضع سابق قول إدوين بورنج تعليقا على ما كتبه عدد من علماء النفس من سير ذاتية : إن بإمكان ما يحدثنا به الكاتب عن نفسه ، وعن قيمه أن يمضى شوطا بعيدا فى تنبيه القارئ إلى الكيفية التى تتحرك بها الدوافع البشرية لتصنع التقدم العلمى .

ويمكننا أن نضيف هنا أنه ينبه القارئ أيضا إلى أمور أخرى، نذكر ، منها :

الكيفية التى ينتقل بها العقل (لا الدوافع فقط) من فكرة إلى أخرى ، ومن مجال من مجالات البحث خاصة أو الإنتاج عامة إلى مجال آخر ، والبدايات الأولى للتفكير فى حل المشكلات البحثية أو الفنية فى اتجاه جديد ، والمصادر التى أوحت بهذا التفكير وهذه البدايات ، وهذه اللفتات ، إلى آخر هذه الأمور التى من شأنها أن

تعمق فهمنا لتطور التفكير العلمى فى إحدى المشكلات البحثية أو الفنية عبر عدد من الشخصيات العاملة فى الميدان .

إن معظم التاريخ المكتوب عن تطور العلم (فى فروعه وفى مجموعه) لا يقل هشاشة عن التاريخ المكتوب لتطور الحياة الاجتماعية والسياسية ، وقد أشرنا من قبل إلى سوأتين يعانى منهما هذا الأخير ، ونزيد فى هذا الموضع أن التاريخ المكتوب للعلوم والفنون يعانى من ذات السوأتين كما يمكن أن تكشفا عن نفسيهما من خلال المادة النوعية لهذه العلوم والفنون ، ولا يمكن إبراء هذا التاريخ من هاتين السوأتين أو التخفيف من آثارهما الضارة إلا بالرجوع إلى ما قد يكون هناك من سير ذاتية للعلماء أو إلى كتابات تنتمى إلى هذه النوعية من التسجيل .

ومن الأمثلة الممتازة على حسن استغلال السيرة الذاتية لأحد العلماء الأفذاذ فى إبراز بعض الحقائق التفصيلية فى تاريخ العلم ما فعله فرانسس داروين بما ورد من إشارات فى السيرة الذاتية لأبيه تشارلز ، إذ استعان بهذه الإشارات على متابعة مجموعة المفاهيم الرئيسية التى كانت تدور فى أوائل القرن التاسع عشر حول موضوع التطور فى عالم الكائنات العضوية والكائنات غير العضوية ، وكيف تجمعت هذه الأفكار ، ثم كيف تبلور هذا فى الصوة النهائية التى فرضت نفسها على كتاب «أصل الأنواع»

بذلك استطاع دارون الإبن أن يؤرخ بصورة شديدة الإحكام لواحدة من أهم المنظومات الفكرية التي سيطرت على الفكر العلمي طوال القرن التاسع عشر . وما أوردناه هنا عن تاريخ العلم يصدق كذلك بالنسبة لتاريخ الآداب والفنون جميعا .

مهمة الكشف عن جذور الإبداع :

فى النصف الثانى من هذا القرن العشرين الذى يوشك على الأفول ، ازدهرت البحوث العلمية الدقيقة فى سيكولوجية الإبداع كما لم تزدهر من قبل فى تاريخ علم النفس بصورته العلمية الحديثة ، وقد شمل هذا الازدهار الكم والكيف معاً ، فتوالى نشر مئات الدراسات الصادرة عن عشرات المعامل السيكولوجية المنتشرة فى كثير من بلدان العالم ، وشملت هذه الدراسات فى تعددها جميع مجالات الإبداع فى العلوم ، والآداب والفنون والصناعة ، وغيرها . والشئ الجدير بالذكر هنا أن ازدهار هذه البحوث ارتبط فى بعض جوانبه بالسعى الحثيث فى بعض المجتمعات إلى التطبيق العملى لبعض نتائج هذه البحوث فى طريق التنمية الرأسية للطاقة البشرية المتوافرة لديها فالمسألة إذن لا تقتصر أهميتها على أمور المعرفة الخالصة فحسب ولكنها تمتد لتشمل عالم التطبيقات العملية كذلك .

وهناك مناهج بحثية متعددة لإجراء بحوث الإبداع هذه .

ومن بين هذه المناهج ما يحتاج فى بعض مراحله إلى الاستعانة بالنظر فى السير الذاتية للمبدعين ، وما كان قريبا فى طبيعته من هذه السير كالخطابات الشخصية التى كتبها هؤلاء المبدعون . في هذه السير والخطابات (بالاضافة إلى أنواع أخرى من الوثائق) نجد كثيرا من بذور الابداع كما كانت فى حالة الكمون التى سبقت فعلها فى عقول أصحابها ، وقد حرص بعض الناشرين النبهاء ، فى الفترة الأخيرة ، على أن يستكتبوا بعض العلماء ما أسموه «القصص التى لم تنشر» عن بحوثهم فى ميادينهم المختلفة ، ومن هذا القبيل ما نشره فى أواخر السبعينات اثنان من علماء النفس هما سيجل وزايجلر تحت عنوان : «البحث السيكولوجي : القصة المضمرة» والاشارة فى هذا العنوان إلى القصة التى يعيشها العالم بينه وبين نفسه ، فى مقابل القصة الصريحة وهى البحث كما يرد فى شكل التقرير العلمى المنشور ، فالقصة المضمرة هى قصة التفكير فى مشروع البحث منذ البداية، والتردد ، والخطأ ، وطلب المشورة ، واكتشاف الخطأ ، والتراجع عنه ، والفشل ، واليأس المؤقت ، وعودة الحماس للعمل والاقتناع به.. إلخ وهى على هذا النحو مجرد فصل من فصول السيرة الذاتية للعالم وهو فصل شديد الالتصاق بنشاطه العلمى ، فى هذا الكتاب نجد سيجل وزايجلر يستكتبان تسعة عشر عالما من علماء النفس التجريبيين تسعة عشر فصلا ، يروى كل عالم فى الفصل

الخاص به خبرته الحميمة بالتفكير والبحث فى أحد الموضوعات التى ملأت عليه حياته العلمية وحقق فيها انجازاً له وزنه ، بعبارة أخرى كان المطلوب من كل منهم أن يكتب قصة ابداع أحد بحوثه أو قطاعاً من بحوثه ، كما عاشها فعلاً ، لا كما كتب نتائج البحث فى التقارير التى نشرها محكومة بتقاليد النشر العلمى ، وبهذا الوصف جاء الكتاب مجموعة من الوثائق بالغة الأهمية فى الكشف عن دقائق النشاط العلمى لعقول العلماء اذ تصنع علماً ، وفى مقدمة موجزة بقدر ما هى ثمينة يقول سيجل وزايجلر ، والخطاب هنا موجه للقارئ سيثير انتباهك واعجابك حتما ، عندما تقرأ هذه المختارات ، سوف يتجه إلى سعة المدى الذي تتنوع فيه الموضوعات القابلة لأن تدرس بأساليب التجريب السيكولوجى ، وسرعان ما تكتشف أن لكل معمل أسلوبه الفريد فى تناول موضوعاته ، ومن ثم تصبح الأعمال الصادرة عن هذه الخاصية على وجه التحديد ، ونعنى بها الأسلوب الشخصى فى اجراء البحث ، ومواضع الاهتمام شديدة الفردية التى تتخلله ، هى السبب فى أنك سوف تقرأ هنا تسع عشرة قصة بحثية ، لا قصة بحثية واحدة تسع عشرة مرة ، ومع ذلك فبعد أن تفرغ من قراءة أربع قصص أو خمس من بين فصولنا سوف تبرز أمامك بعض التماثلات .. وربما كان على رأس قائمة التماثلات التى سوف تتكشف لك خاصية نسميها أحيانا المثابرة ، وأحيانا أخرى

التكريس ،"وأحيانا ثالثة مواصلة التـأهب .. وأهـم ما يميزها أن العالم الموفق لابد له من مواصلة العمل حيث الاستمرار مشقة أكثر منه متعة ، ومن التماثلات التى سوف تظهر لك فى حياة هؤلاء العلماء الموفقين أيضا الظاهرة التى نسميها أحيانا بـ «الإدراك الجانبى» ، أو الإدراك غير المقصود ، حيث تجد أمامك ما لم تكن تبحث عنه .. وهى (هذه الظاهرة) غالبا ما تقود العلماء إلى ارتياد مجالات ما كان لهم أن يتوقعوا من قبل ارتيادها .. وغنى عن البيان أن حسن الحظ ليس وحده المطلوب هنا ، ولكن الأمر يتطلب كذلك مستوى من التنبه إلى أن شيئا مهما قد انكشف ، واستعداداً ايجابياً للتعامل مع هذا الشئ، ومن التماثلات كذلك ، التى تشيع فى فصول الكتاب ، صورة يبدو من خلالها تقدم العلم والتجريب شبيها بتفرع الشجرة، فكل منعطف أو كل تجربة تزود العالم بخيار جديد للأفرع التى سوف يتسلقها بعد ذلك . وليس لدينا أية وسيلة للتنبؤ مقدما ، عندما يكون الباحث فى بداية طريقه، بأى فرع من فروع الشجرة سوف ينتهى به المطاف إلى متابعته . هكذا يواصل الناشران حديثهما عما سيجده القارئ فى فصول الكتاب من عناصر العملية الابداعية .

هكذا الحال فى هذه السير المحدودة ، وهكذا الحال فى السير الذاتية الموسعة ، سواء بالنسبة للعلماء والمفكرين والأدباء والفنانين

.. إلخ ، نجد فيها معينا لا غنى عنه للباحثين فى موضوع الابداع، ولا يزال كاتب هذه السطور يذكر كيف أسفرت هذه السير عن نفائسها أمام عقله ووجدانه أيام بدأ دراساته فى الابداع الفنى وهو بعد فى بواكير الشباب ، عندئذ تبين له أن ما تزخر هذه السير به أكبر كثيرا من كل ما أوتى من حول وطول فى اجراء بحثه ، فلم يكن أمامه بد من قرار للاكتفاء بالقليل ، أما الكثير الباقى فأمره مرجأ إلى مقبل الأيام ، وما قد تجود به عليه أو على غيره من الباحثين من فرص لارتياد هذا المعين الذى لا يكاد ينضب.

والخلاصة :

إن السيرة الذاتية أنما تكتب أو تستكتب لما نتوسمه أو يتوسمه الغير فيها من أنها تنطوى على قيمة عامة . وأن هذه القيمة تتمثل فيما يمكن أن تقوم به من مهام فى الحياة الاجتماعية ، وأن أخطر هذه المهام شأنا أربع ، هى : المهمة التربوية ، والمهمة التأريخية الاجتماعية ، ومهمة التأريخ لتطور العلوم والفنون ، ثم مهمة الكشف عن جذور الابداع فى العلوم والآداب والفنون وسائر المناشط الكبرى فى الحياة .

تلك هى المهام الاجتماعية الرئيسية التى ينطوى عليها القول بأن سيرة ذاتية ما تقوم كقيمة عامة ، ولا يعنى ذلك أنه لا وجود

لمهام أخرى تندرج تحت هذه القيمة ، فليس هناك ما يمنع من قيام السيرة بمهمة استثارة بعض الخبرات الجمالية شأنها فى ذلك شأن كثير من قوالب الكتابة الأدبية ؛ ولا ما يمنع من قيامها بمهمة التعبير بكل ما يعنيه من معان سيكولوجية بالنسبة لكاتبها ، ولا ما يمنع من قيامها بمهام أخرى إضافة إلى المهمتين الجمالية والتعبيرية ، كل ما فى الأمر أن الوظائف الاجتماعية للسيرة كما أوضحناها تبدو وظائف بالغة الأهمية ، وهى بذلك تستحق من كتاب السيرة مزيدا من الوعى بهذه الوظائف وبمقتضياتها .

العلم لدينا

خير الأمراء الذين يـأتون العلمـاء
وشر العلماء الذين يأتون الأمراء
حكمة عربية

البحث العلمى فى دولة نامية

ليس القصد من هذا الحديث تقديم سيرة ذاتية لكاتبه ، لكن الهدف الحقيقى هو عرض صورة حية للخبرات التى يلقاها من يتصدى للاشتغال الجاد بالبحث العلمى فى مجتمعنا المصرى بكل الظروف المفروضة عليه كمجتمع نام يعيش فى النصف الثانى من القرن العشرين . أما تبرير هذا العرض فهو أنه شهادة معايشة لمرحلة بعينها من مراحل التاريخ الاجتماعى للبحث العلمى فى مصر ، ومما لا شك فيه أن الوعى بالتاريخ شرط من الشروط الضرورية فى حياة الأمم المتحضرة . غير أن شهادتنا هذه ليست مقالا فى التاريخ ، ولكنها وثيقة تقدم منظورا للأحداث والحقائق محدودا بحدود صاحبها ، وبالتالى فهى معرضة لمخاطر النظرة الجزئية ، والتأويلات الذاتية . غير أننا سنرتضى الاعتراف بهذه المخاطر ، على أن نحاول ما وسعنا الجهد ألا نتورط فى مساوئها ؛ وسيكون ذلك بالوقوف عند الجزئيات المحملة بالدلالات والمعانى العامة ، والانصراف عن الوقائع شديدة الخصوصية أو شديدة الضيق فى معناها . وسيكون هذا هو طريقنا نحو الرؤية الموضوعية والفائدة المعممة .

بدءا من الأحلام :

أن تحلم بأن تجعل من البحث العلمي قبلة حياتك التي تقود خطاك أكثر من أية قبلة أخرى ، فهذا حلم جميل وممتع ؛ لأن مجرد بزوغه في النفس يحمل في طياته شرط الاستمتاع به ، ذلك أن هذا البزوغ يعني أن حاجة ما قد تولدت في نفسك واختمرت إلى حد معقول ، وقد تولد هذا الحلم لإرضاء هذه الحاجة ، ولكن عندما تبدأ الخطوة الأولى نحو تحقيق الحلم وإحالته إلى واقع تبدأ متاعب الرحلة تتوالى عليك ، فاذا بدأ ورود هذه المشاق فلا انقطاع لتداعيها ، ولا هدوء لإيقاعها ، تبدأ المتاعب مع أقرب المقربين إليك، أفراد الأسرة الذين كنت تأنس إليهم ، وتطمئن على أحلامك الصغيرة أن تعرضها على مسمع منهم ؛ وكأن اطمئنانك هذا جزء لا يتجزأ من نسيج يضمك وإياهم ، وهم يقولون إنهم يجلون العلم والعلماء ، ويحثونك على الاجتهاد والتفوق في تحصيل العلم ، ويقرنون على مسمع منك بين ارتفاع القامة في العلم وعلو قدر الشخص ومكانته ، ولكن في اللحظة التي تبدأ فيها القيام بالخطوة الحاسمة الأولى على الطريق إلى الاشتغال الجاد بالبحث العلمي ، بمعنى أن تجعل له الأولوية في اختياراتك العملية (كأن تتجه إلى الالتحاق بكلية العلوم أو الآداب بدلا من كلية الطب مع أن مؤهلاتك في الثانوية العامة تسمح لك بالدراسة الطبية) يتوقف هذا كله ،

يتوقف التغنى بسيرة العلم والعلماء وينقطع ما اتصل من أحاديث الحث والتشجيع على السير فى هذا الطريق . وسرعان ما يطفو على السطح نوع آخر من الحديث ، وتوجه آخر للحث بالتلميح حينا وبالتصريح أحيانا ، الحث على الاهتمام بالأمور العملية فى الحياة ، وعلى ضرورة التنبه إلى أن احتراف البحث العلمى فى بلدنا يعتبر نوعا من السفه أو سوء التدبير لأنه لا يضمن العيش الكريم . ويبدأ يساورك العجب ، مع قدر من الاستنكار لهذا التغير الفجائى الذى تشهده ، فى النفوس وفى الوجوه وفيما يصدر عن أصحابها من أقوال غير الأقوال وأفعال غير الأفعال ، وسواء اتهمتهم نتيجة لذلك بالنفاق ، أو باختلال الاتساق بين ما يقولون وما يفعلون ، أو قنعت باستخلاص أنك فى واد وهم فى واد ، فالأمر الذى لا شك فيه أن أزمة فى العلاقات الانسانية بدأت تتخلق وتتبلور لتعوق التواصل بينكما ، أنت وحدك فى طريق ، وهم جميعا فى طريق آخر .

هكذا تخلقت البنية الأساسية لأزمة مستعصية فيما بيننا ، أنا وأسرتى ، بدءا من الخطوة الأولى لتحويل الحلم إلى واقع واكتشفت عندئذ أن الكثافة العالية للعلاقات الإنسانية داخل الأسرة فى مجتمعنا سلاح ذو حدين ، حد فيه النعمة حين يحيط المرء بكل أنواع الرعاية المعنوية ، والمادية أحيانا ، وحد فيه النقمة،

عندما يستخدم أداة بالغة السطوة لوأد أية بادرة تصدر عن الفرد لتنبئ باختلافه عن المجموع .

تكريس العصامية الأكاديمية

فإذا قدر لك أن تعبر مرحلة البدء هذه بنجاح ، وثبّت قدمك على عتبة الطريق الذى تريد فثمة مشاعر كثيرة تتلاحق عليك يعلو بعضها بروحك المعنوية إذ تشعر ببوادر النصر لأنك تقترب من أمل طال نشدانه ، ويثير بعضها الآخر لديك مخاوف مبهمة ، ويزداد وضوح هذه المخاوف مع الأيام ، وتكتشف شيئا فشيئاً أنها مخاوف من فقدان التوجه ، أو من التوهان ، لأنك لا تجد علامات لإرشاد السائرين على الطريق ، فى هذه المرحلة تكتشف أن عليك أن تنمى فى نفسك ما يمكن أن تسميه «العصامية الأكاديمية» أن تعتمد على نفسك معظم الوقت فى كل ما من شأنه أن يقيم دعائم شخصيتك العلمية ، بدءا من قدرات تحصيل المعرفة ، إلى مهارات المفاضلة والتمييز بين مختلف المجالات المعرفية التى تعرض لك ، الى تنمية ما يمكن أن تسميه حاسة التوجه الذهنى الصحيح ، الى تكريس بعض السمات الوجدانية المساعدة ، كالمثابرة والاكتفاء الذاتى . صحيح أن الأستاذ موجود ، وقد يسعدك الحظ فيكون الأستاذ واسع الأفق عقلا ووجدانا ، غير أن تكوين باحث علمى لا يكفى للوفاء به وجود الأستاذ حتى ولو كان قمة فى غنى العقل

والنفس . لابد من أن يكون هذا الأستاذ جزءاً مما يسمى بالمناخ المكرس للعمل العلمي ، حيث كل صغيرة وكبيرة ، بما في ذلك جزئيات وكليات العمل الإدارى وأبواب الإنفاق المالي مرتبة أساسا لتيسير خطى الانجاز الأكاديمى ، لكن معظم مقومات هذا المناخ لم تكن متوافرة فى إطار كلية الآداب بجامعة القاهرة (فؤاد الأول) عندما بدأنا التلمذة فيها أنا وجيل كامل من الشباب فى أوائل الأربعينات . وأكبر الظن أن الأمر كان كذلك فى سائر كليات الجامعة ، ولكنى أخص بالذكر كلية الآداب لعلمى بما كان يجرى فيها ، ولا تزال الأمور تسير من فقر إلى فقر أشد وأعتى فى مقومات المناخ هذه ، فاذا طرأ على أحد المجالات قدر طفيف من التحسن فإنه يكون فى أغلب الأحيان مصحوبا بما يعادله أو يفوقه من التدهور فى مجال آخر ، وعلى سبيل المثال فعندما كنت أنا وجيلى فى عهد التلمذة كنا نجد أمامنا بعض الأساتذة الأجلاء نلوذ بهم ، وكانوا ولا شك يقدمون لنا سندا نتكئ عليه فى مواجهة سائر الظروف المعاكسة . أما الآن فقد تكفل نظام الإعارة إلى بلاد النفط بالقضاء حتى على هذا العنصر ، شعاع الأمل الأخير وإحقاقاً للحق لم يكن نظام الإعارة وحده هو الذى قام بهذه المهمة، لكنه جاء ليكملها على خير وجه ممكن ، جاء على قمة كومة كبيرة

من الإجراءات والنظم واللوائح الفاعلة فى الاتجاه نفسه فكان القشة التى قصمت ظهر البعير .

وعلى ذلك فلا تزال الحاجة إلى تنمية مهارات «العصامية الأكاديمية» ، قائمة حتى يومنا هذا ، وربما زادت هذه الحاجة شدة وإلحاحا فى بعض ميادين النشاط العلمى عنها فى بعضها الآخر .

مستلزمات العصامية الأكاديمية :

سئلت أكثر من مرة عن المستلزمات النفسية (العقلية والوجدانية) للعصامية الأكاديمية التى كثر حديثى عنها ، وأعنى بالمستلزمات مجموعة الشروط التى يجب أن تتوافر لدينا حتى نحصل من هذه العصامية على آثارها المرغوبة ونتجنب آثارها الجانبية الضارة ؛ وللإجابة لا أجد خيرا من الإشارة إلى عنصرين رئيسيين ، أولهما : أن تكون على درجة عالية من الوعى بأنك اخترت طريقا وعرا ، أشق ما فيه أنه يفرض عليك شعورا ملحا بالوحدة ، عليك أن تقبل هذا الشعور قبول معايشة ايجابية لا قبول استسلام ، فقد جاء نتيجة طبيعية غير مباشرة للطريق الذى اخترته ، تماما كما يجئ الأبناء نتيجة طبيعية غير مباشرة للزواج، وثانيهما : أن تعتزل دون أن تنعزل ، لكى تستثمر وقتك أفضل استثمار ، وتنأى بنفسك عما قد يفسد قصدها ؛ ولكن لا تدع

العزلة تطغى عليك ، فيضيق مجال رؤيتك ، وينكمش مجال حركتك..

دواعى العصامية الأكاديمية :

ثم يبقى بعد ذلك سؤال هام : هذه العصامية الأكاديمية فى مواجهة ماذا ؟ ما الذى يفرضها باعتبارها طوق النجاة ؟ والإجابة الأمينة على ذلك هى : أن هناك أموراً كثيرة فرضت علينا هذه العصامية ولا تزال تفرضها فرضا .

كان الموقف الذى يواجهنا ينطوى دائما على طريقين لا ثالث لهما ، إما هذه العصامية ، أو التراجع التام عن الحلم . وامتد هذا الموقف على طول نصف القرن الذى هو امتداد عمرنا (أنا وأبناء جيلى) فى التوجه إلى البحث العلمى ، وفيما يلى محاولة لحصر الأبواب الرئيسية التى تقع تحتها محتويات هذا الموقف من أمور معاكسة .

أولا – الخواء المادى : لم أجد أفضل من هذه البطاقة للإشارة إلى وضع تكاد تنعدم فيه متطلبات النشاط الأكاديمى الجاد داخل الجامعة ؛ فالدوريات العالمية المتخصصة لا تتوافر بانتظام أو لا تتوافر إطلاقا ، وميزانيات البحوث فى الكليات من الضآلة بحيث تشعر المرء بالمهانة الشديدة أو بعبثية مفهوم البحث العلمى كما تنظر إليه سلطات الجامعة وسلطات الدولة .

والمعامل غير مهيأة لأكثر من إجراء بعض التجارب المبسطة التى تلزم لطلاب سنوات الليسانس أو البكالوريوس . وحضور المؤتمرات العلمية فى الخارج ليس له سوى ميزانية هزيلة لا تقل فى هزالها عن ميزانية البحوث ، ومكاتب أعضاء هيئة التدريس فى معظم الكليات لا تصلح إلا لتمضية الدقائق التى نقضيها فى المكان بين محاضرة ألقيناها وأخرى سنلقيها ، أما أن تعين على البقاء فيها ساعات متصلة للاطلاع والإنتاج المكثف فهذا أمر غير وارد . هذه عينة محدودة من بنود الخواء المادى ، وعلى مر الخمسين سنة التى عرفت خلالها جامعة القاهرة لا أذكر أن الجامعة أبدت يوما استعدادا لإنهاء هذا الوضع . وما استجد على الساحة من جامعات جديدة لم يتخلق معه وضع أفضل ، بل ولا تخلق معه وضع مماثل ، كانت الأوضاع تتدهور بقدر ما تتوالى ، لذلك كان علىّ وعلى أمثالى أن يتنبهوا منذ وقت مبكر إلى قيام هذه العقبات، وأن يعترفوا دون أى خداع للنفس بما يمكن أن تفعله بمسيرتهم ، وأن يجددوا العهد بينهم وبين الحلم حتى يتمكنوا من إعداد العدة اللازمة للتغلب على كل بند من هذه البنود بالمواجهة أحيانا ، والالتفاف حوله أحيانا أخرى .

ثانيا – التثبيط الإيجابى الساذج : يتعرض من يداعبه الرجاء فى أن يأخذ مسألة البحث العلمى مأخذ الجد إلى أقدار

وأنواع من تثبيط الهمة تثبيطا إيجابيا لا أول له ولا آخر . يحدث هذا بكثافة ملحوظة من أعداد متزايدة من الزملاء ، ويحدث بصورة أشد كثافة ممن بيدهم سلطة اتخاذ القرار .

ومع ذلك فهذا طراز من التثبيط يصدق عليه الوصف بالسذاجة لأنك لا تلبث أن تكتشف أن هؤلاء الذين يثبطون همتك لا يقصدون الإساءة إليك ، بل إنهم يشفقون عليك بمعنى ما ، ولسان حالهم : لماذا تحمل نفسك هذه المشقة وأنت في غنى عنها ، فأنت غير مطالب بإجراء هذه البحوث والدراسات (وبوجه خاص إذا كنت قد بلغت مرتبة الأستاذية !) ثم إنها لا تدر عليك أى عائد مادى ، بل العكس هو الصحيح ، فأنت تنفق عليها من مالك الخاص ، هذه رؤيتهم للأمور ، وهم في حدودها ناصحون مخلصون ، ولا يكلف الله نفسا إلا وسعها ، وما عليك إلا أن تقاوم فى أدب جم ، إذا لم تكن تقبل النصيحة .

ثالثا- التثبيط الإيجابى المفلسف : هناك أنواع أخرى من التثبيط الإيجابى أشد من هذا الذى ذكرناه تعقيدا وأكثر ضررا ، لأنها تنطوى على فلسفة واضحة وليست مجرد رد فعل ساذج ، وبالتالى فقد تتسرب آثارها التخريبية باسم الاقتناع العقلانى ، وتتلخص هذه الفلسفة فيما يأتى : لا قيمة لأى اجتهاد يقوم به شباب الباحثين من أبناء الدول النامية فى العلوم الأساسية ، لذلك

وجب أن يجتهدوا في حقل العلوم التثبيطية ، وانطلاقا من هذه الفلسفة يبدأ محدثك في عرض حججه المثبطة وعليه سيماء المتكلم الموضوعى . وعليك أنت أن تكون على درجة عالية من الوعى بأمور السياسة الدولية ، والتاريخ ، وتاريخ العلوم بوجه خاص ، بالإضافة إلى ارادة لا تنثنى عن التمسك بالتوجه العام الذى اخترته لنفسك حتى تصمد أمام هذا الطراز من التثبيط فيطيش سهمه ، وكثيرا ما وجهت بهذا النوع من الحجج ، وكنت فى شبابى أحاول أن أرد على الحجة بمثلها ، ثم أدركت خطأ محاولة الرد من جانبى ، ومع الأيام تعلمت مهارات اجتماعية أخرى تعفينى من مشقة جدل لن يفيدنى ، وقد يفيد محدثى بمزيد من شحذ مهاراته التخريبية وزيادة كفاءتها .

رابعا .. التثبيط الإيجابى المسيس : ثم هناك نوع ثالث من التثبيط أسوأ من النوعين السابقين وأشد ضررا ، هذا هو التثبيط المسيس . وهو نوع ساد استعماله فى رحاب الجامعة على طول الخمسينات والستينات ، وأثيرت حوله هالة تجعله يبدو وكأنه جزء من الفلسفة السياسية للدولة . أما مضمونه فيمكن تلخيصه على النحو الآتى : إن العلم ينبغى أن يوجه إلى خدمة المجتمع ، هذه هى المقدمة ، وهى قولة حق أريد بها باطل ، ويبدو ذلك واضحا عند ذكر ما يرتب على هذه المقدمة ، ومؤداه أن الاشتغال بالعلوم

البحتة (أى التى لا يظهر لها هدف اجتماعى قريب يراه الجاهل ونصف الجاهل) مضيعة للوقت أو ترف لا يجوز أن ننساق إليه .

ومن الواضح أن هذا الرأى قريب من الرأى الذى أوردناه تحت عنوان التثبيط المفلسف ، ولكن الجديد فى الرأى الحالى أنه يضيف قدرا من التلميح المهدد بأن الدولة لا ترضى عن ذلك . وفى مناخ الخمسينات والستينات كان هذا التهديد المستتر يفعل فعله المدمر فى النفوس ، وربما طمست معالم كثير من الهمم الشابة تحت وطأته ، وهى بعد فى بداية الطريق .

خامسا – التشتيت المتعمد : وفى هذا المناخ لم يقتصر الأمر على التثبيط الايجابى بأنواعه المختلفة ، بل تعداه إلى محاولات التشتيت المتعمد ، ذلك بأن تجد نفسك هدفا لمحاولات التجنيد التى لا تكاد تنقطع لخدمة النظام السياسى ، بأشكال متباينة ومن جهات متعددة ، فإذا قبلت فقد تبدد وقتك وجهدك ، ولم يبق لديك منهما ما تنفقه فى البحث العلمى . وإذا لم تقبل تعرضت لأخطار الشك فى ولائك وما قد يترتب على هذا الشك من متاعب لا تعلم مداها . وعليك عندئذ أن تتدبر الأمر بحصافة شديدة ، أهم ما تنطوى عليه هو ضمان الاستمرار فى طريقك مع الابتعاد عن الاستفزاز ما أمكن .

وقد تعرضت لأكثر من موقف من هذا الطراز ، وفى كل مرة كنت أزداد إصرارا على مواصلة السير فى طريقى ، وأزداد قدرة

على ابتكار أساليب الاعتذار التى لا تؤذى مشاعر محدثى ، ولكنى كنت فى الوقتِ نفسه أشعر بشئ من الخوف المبهم يعايشنى لفترة حتى يتلاشى .

سادسا - الخواء المعنوى : يناظر الخواء المادى فى الأدوات خواء معنوى فى البشر . تقلب النظر فيمن حولك فلا تجد بينهم إلا قلة محدودة هم الذين نذروا أنفسهم للعمل العلمى الجاد . وحتى هذه القلة تتعرض من حين لآخر للتآكل . كان الحال كذلك فى أوائل الخمسينات ، واستمر كذلك حتى أوائل التسعينات ؛ نجحت عوامل كثيرة ، تراوحت على طول هذه الفترة ، بين الوعد والوعيد ، نجحت فى أن تذروا أدراج الرياح معظم الأحلام العلمية الصغيرة التى لابد أن تكون قد طافت ببعض الرءوس فى شبابها . ولا يمكنك والأوضاع هكذا أن تجد سبيلا إلى التواصل العميق مع معظم زملاء المهنة ، لأن البشر يتواصلون بقدر ما يتناغم بينهم من قيم واهتمامات مشتركة ، ومادمت لا تجد لديهم نتاجا لغرس الأحلام ولا تجد الأحلام نفسها فلا يبقى أمامك إلا أن تلوذ بالصمت أمام هذا الخواء .

وهكذا كان قدرى منذ أعتزمت أن أعيش عاكفا على البحث العلمى الجاد فى مصرنا العزيزة ؛ قدر لى أن أهدد منذ الخطوة الأولى ، عندما بدأت أحيل الحلم إلى واقع . فلما اجتزت عتبة

الطريق اكتشفت أن علىَّ أن أنمي فى نفسى مجموعة من المهارات العقلية والاجتماعية والخصال المزاجية تجتمع جميعا تحت عنوان «العصامية الأكاديمية» ، كان ذلك فى مواجهة الخواء المادى فكان علىّ أن أزود نفسى بمعظم ما يلزم من إعداد لحياة البحث بما فى ذلك المراجع والأدوات والترحال ، أنفق عليها وعلى متعلقاتها ، وكان كذلك فى مواجة أنواع من التثبيط الإيجابى تتفاوت فيما بينها من حيث السذاجة أو سوء القصد الذى يتعدى مجرد التثبيط إلى التشتيت المتعمد ، وبالتالى كان علىّ أن أتعلم أنواعا منوعة من الصمت وأن أتقنها جميعا وأتقن التنقل بينها حسب مقتضى الحال. ثم كانت العصامية مطلوبة أيضا للصمود أمام عاديات الخواء المعنوى ، حيث يعز التواصل ويلزم رصيد ضخم من الاكتفاء الذاتى .

أما بعد – فهذه شهادة صادقة على مرحلة بعينها من مراحل التاريخ الاجتماعى للبحث العلمى فى مصر . خلاصتها أن طريق البحث العلمى الجاد لدينا شديد الوعورة ، وأن السير فيه بالغ المشقة ؛ كان ، ولا يزال ، فهل سيظل كذلك ؟ أم آن الأوان ليبدأ العمل الصادق فى سبيل التخفيف من مشقته ووعورته كى تزداد أعداد المقبلين على ارتياده ، ويزداد المؤمنون به إيمانا على إيمانهم .

هل توجد في مصر مدارس علمية ؟

سئلت أكثر من مرة ، هل توجد فى مصر مدارس علمية ؟ وأكبر الظن أن هذا السؤال قد وجّه إلى كثيرين غيرى ممن يعملون فى سلك التدريس الجامعي أو فى مراكز البحوث ، وبغض النظر عما نلمحه أحيانا من أن السائل يضمر إجابة بعينها وكأنما هو يبحث عما قد يزيده يقينا من صدق مايضمره . أو ما نلحظه أحيانا أخرى من أنه يستفسر فعلا دون أن يرتبط برأى مسبق . فلا جدال أن السؤال مهم ولا يجوز تجاهله أو الزوغان من مواجهته . بل إن أهميته لتتعدى أسوار الجامعة ومراكز البحوث ، وذلك من منطلق أن للعلم وظيفته القومية ، إلى جانب وظائفه الأخرى التى يسهم بها فى تقدم البشرية عامة .

ومن هنا كان من حق المثقفين عامة ، وكل من يهمه حاضر البلاد ومستقبلها أن يثير هذا التساؤل وما يتداعى عنه ، ومن حقه أن يتوقع إجابة شافية على سؤاله .

غير أن الإجابة المفيدة والأمينة تقتضى أولا أن نتفق على المسميات حتى لا يصبح الحديث لغوا أو ما هو أسوأ من اللغو ، فما هو المقصود بالمدرسة العلمية فى هذا المقام ؟ هذا هو ما أفردنا له هذا الحديث ، فإذا ما أوضحنا ذلك بما لايدع مجالا للخلط والالتباس كان لنا حديث آخر عن الكيفية التى تتكون بها والأساليب التى تعمل من خلالها تلك المدارس . فإذا فرغنا من ذلك ايضا أمكن التقدم نحو الإجابة الشافية عن وجود المدارس العلمية فى مصر أو غيبتها عنها .

ما هى المدارس العلمية ؟

يشير مفهوم المدرسة العلمية فى أبسط معانيه إلى تجمع عدد من الباحثين حول أستاذ يعتبرونه قيادة فكرية فى ميدان معين من ميادين التخصص ، وقد يكون لهذا التجمع مقر معين كأن يكون قسما من الأقسام العلمية فى إحدى الجامعات أو فى أحد مراكز البحوث ،. وقد لايكون له مقر إذ يتم التتلمذ على الأستاذ عن بعد ، والغالب أن تكون المسألة وسطا بين هذين الطرفين ، فتكون للمدرسة نواة مستقرة حول الأستاذ فى مكان بعينه ، ولكنها مجرد نواة ، فى حين أن بقية الباحثين الذين يعملون بوحى من أفكار هذا الاستاذ وأساليبه ينتشرون فى معاهد أو بلاد أو قارات أخرى ، ومن هنا كان الاهتمام الفائق بدعم طرق الاتصال بين

الباحثين ، يدخل تحت هذا البند الأسفار والندوات المحدودة والمؤتمرات والنشرات الدورية وغير الدورية ، فلولاها لما أمكن أن تمتد الرقعة المكانية للمدرسة العلمية أحيانا عبر الأوطان والقارات.

من هذا الوصف نستطيع أن نستنتج أن الأركان الأساسية للمدرسة العلمية أربعة . هى : الأستاذ كقيادة فكرية . والباحثون العاملون مع هذا الأستاذ وتحت قيادته ، ثم مجال التخصص وأخيرا أدوات الاتصال .

وبدون تكامل هذه الأركان الأربعة لا تقوم مدرسة علمية . وبعبارة أخرى فإن كلا من الأركان الأربعة يعتبر شرطا ضروريا لقيام المدرسة . لكنه وحده ليس شرطا كافيا . غير أن معنى المدرسة العلمية ككيان حى ، لن يتضح فى ذهن القارىء إذا نحن اقتصرنا على التعريف الذى أوردناه ، والأركان الأربعة التى ارسيناها ، ولابد لاكتمال الوضوح من إلقاء مزيد من الضوء على الدور أو الأدوار التى يقوم بها الأستاذ بين تلامذته ومريديه .

الأدوار المتعددة للأستاذ :

يحدثنا التاريخ عن المدارس العلمية كجزء لا يتجزأ من تاريخ العلم نفسه . فالظاهرة قديمة قدم الاشتغال بالبحث العلمى ، والرحلة فى هذا التاريخ مهمة ممتعة ومعلّمة فى آن معا ، لكننا لم نفتح باب الحديث فى هذا الموضوع الآن . وكل مايهمنا هو

الإشـارة إلــى حقيقتين مهمتين تصدقان على مر التاريخ ، وهما تتعلقان بدور الاستاذ فى المدرسة : الأولى أن هذا الدور تراوح بين قطبين متباعدين ، فهو إما دور بارز لدرجة تقرب من التفرد وكأن الاستاذ هو الذي يفكر في كل كبيرة وصغيرة . وهو الذى يخطط للمهام العاجلة والآجلة . ولا يترك للتلاميذ سوى تبعية التنفيذ ، هذا قطب والقطب الآخر على الضد من ذلك ، حيث نجد دور الأستاذ يذوب بين جهود تلاميذه لدرجة يكاد يتعذر معها اكتشاف اين تنتهى تعاليم الأستاذ وأين تبدأ أسهامات التلاميذ ، وبين هذين القطبين توجد درجات لا حصر لها من التمايز أو التداخل ، هـذا عن الحقيقة الأولى أمـا الحقيقة الثانية فتتمثل فى تعـدد جوانب الـدور أو فى تعـدد المهـام التى يقـوم بهـا الأسـتاذ فى مدرسته .

ولما كانت بعض هذه المهام قد اختفت بانتهاء عصور معينة أو نتيجة لتحولات جذرية فى الأطر الحضارية التى كانت تحتويها بينما بقيت بعض المهام الأخرى ، فقد رأينا أن ينصب حديثنا الراهن فيما تبقى منه ، على هذه المهام التى احتفظت بهويتها عبر الأطر الحضارية المختلفة والأزمنة المتتابعة ، وفى رأينا أن هذه المهام خمس وهى :

الأستاذ كمعلم : من المحقق أن هذه المهمة تأتى فى المقام الأول بين مهام الأستاذ ، فلولا أن لديه معلومة جديدة يعلمها لتلاميذه ، أو مهارة جديدة ، للتدريب عليها ، لما تبوأ مكانة الاستاذ اصلا ، وكان «ألفرد كنزى» رائد دراسات السلوك الجنسى فى أواسط الأربعينيات يفاجىء تلاميذه ومساعديه بكثير من المعلومات الجديدة عليهم ، وكان يصر منذ الخطوات الأولى فى انتظامهم فى سلك التلمذة على أن يتعلموا مهارة استجواب المتطوعين من الرجال والنساء بالطريقة المنهجية السليمة ، وكان يشارك بنفسه في تدريبهم على كيفية إجراء هذا الاستجواب . والقاعدة العامة التى تصدق على «كنزى» ومدرسته كما تصدق على غيره من الاساتذة والتلاميذ أنه مع مرور الأيام والأعوام على استمرار تماسك المدرسة ومواصلتها النشاط يتغير مضمون التعليم وأسلوبه، فبعد أن كان المضمون يتألف من معلومات تفصيلية بعينها اذا به يقترب شيئا فشيئا من التصورات العامة واستراتيجيات الفكر ، وبعد أن كان الأسلوب أقرب الى التلقين الصريح يتحول بالتدريج ليصبح أقرب الى التلميح والإيحاء ، وفى ذلك يقول «جيمس فان إلن» أحد رواد علوم الفضاء : ما أنا إلا حادى الطريق . والشباب من حولى يؤدون كل العمل ، وأنا أحب العمل مع الشبان اللامعين الذين يهتمون بزيادة معلوماتهم

ومواهبهم وقدراتهم . واعتبر أن أفضل جزء فى حياة العالم هو عمله مع الطلاب الشبان .. كم يسعدنى أن أجد طالبا يحب الأشياء التى أحبها أنا ، ثم نبدأ مشروعا بحثيا مشتركا وأحاول من جانبى أن أقود خطواته وأوجهه يوما بيوم» .

ولا تقتصر هذه المهمة على الشكل الإيجابى بإعطاء المعلومة أو تقديم التصور ولكنها تمتد أيضا لتتخذ لنفسها مايمكن تسميته بالشكل السلبى وتكون أوضح صور هذا الشكل عندما يكشف الأستاذ لتلاميذه عما يعتور معلوماتهم من ثغرات يلزم سدها ، وكان «كلايدكلوكهون» وهو واحد من كبار العلماء فى علم الحضارات ، يحرص على أن يفعل ذلك مع تلاميذه فى المواقف الحاسمة فى تاريخ تقدمهم العلمي ، كأن يكونون قد فرغوا لتوهم من مناقشة رسالة الدكتوراة ، أو يكونون على مفرق الطريق بين منصب علمى سابق ومنصب علمى لاحق ، وجدير بالذكر أن ايقاع هذه المهمة يتجه إلي مزيد من التمهل والبطء ، كما أن كثافتها تتجه إلى نحو مزيد من التخفف ، فإذا توقفت تماما كان ذلك إيذانا بقرب أفول المدرسة وانفضاض التلاميذ ..

الأستاذ كقدوة : يثير الأستاذ كثيرا من التساؤلات فى نفوس تلاميذه ومريديه ، بعضها يتعلق بالعلم الذى يتلقونه منه ويشاركونه فى صنعه والبعض الآخر يتعلق بشخصه ، وأيا ما كان محتوى

هذه الأسئلة الأخيرة ، ومستوى صراحتها هذه الاسئلة الأخيرة ، فلاشك أن الجذر الكامن وراءها جميعا هو أن هذا الاستاذ يقوم أمامهم كقدوة ، فهم عندما يقبلون للتتلمذ عليه لايرتبطون بعلمه فقط ، ولكن يرتبطون بشخصه كذلك ، يحدث هذا سواء كانوا على وعى به أو لم يكونوا . ومن هنا تنفذ اليهم بعض جوانب شخصيته ممثلة فى عاداته العلمية والحياتية ، وفى قيمه وتتشكل سلوكهم فى اتجاه يقرب بينه وبين النموذج الذى يشهدونه فى سلوك الأستاذ ، وفى سير حياة بعض العلماء مايلقى الضوء الكاشف على هذا الجانب من جوانب أستاذيتهم ، فقد كان بومروى وزملاؤه من تلاميذ كنزى ومساعديه معجبين أشد الإعجاب بقدرة الأستاذ على تكريس كل دقيقة فى حياته لخدمة مشروعاته البحثية الكبيرة وما يصيبه نتيجة لذلك من عناء يتحمله بنفس راضية ، وكان «نوليس» (وهو متخصص فى علم النفس) واحدا ممن تتلمذوا على هذا الأستاذ لفترة محدودة ثم أدرك أنه لايريد أن يقضى عمره فى خدمة التخصص الذى يهواه الأستاذ ، فاعتذر عن الاستمرار فى الارتباط به ، لكنه ظل لفترة طويلة يحمل للأستاذ مشاعر الإعجاب والولاء التى تبطن الافتداء باستاذيته شكلا لا موضوعا . وانعكس ذلك بوضوح فيما كتبه من خطابات الى «كنزى» وجدير بالذكر أن بعض الاستاذة يكونون على درجة عالية من الوعى بهذا الجانب من

مهمتهم فيبذلوا جهدا اضافيا لدعمه وترسيخ مقتضياته .. ويعتبر «أبقراط» وهو الجد الأكبر للطب الحديث واحدا من أولئك الاساتذة الذين تمثل عندهم هذا الوعى بدرجة ممتازة ، فكانت سيرته فى المهنة وما يحيط بها مثلا يحتذى ، وأضاف إلى ذلك مجموعة من الرسائل المشهورة موجهة إلى تلاميذه فى كيف يصوغون سلوكهم نحو المهنة وحولها .

الاستاذ كملجأ أو ملاذ : يتعرض الاستاذ احيانا لأن يلجأ إليه بعض تلاميذه كملاذ لهم يطلبون مساعدته فى أمر من أمورهم الحياتية ، التى ليس لها صلة مباشرة بممارستهم العلمية ، ويبدو أن هذا التصرف يأتى من جانبهم كامتداد طبيعى لسياق الاعتماد العلمى على الأستاذ وربما كان هذا الجانب من مهام الأستاذية من أشد الجوانب تأثرا بالإطار الحضارى الذى يضم الأستاذ والتلميذ فحيث السلطة الأبوية لاتزال قوية نسبيا والعلاقة الإنسانية مكثفة يزيد ظهور هذا الجانب ويكتسب وزنا كبيرا والعكس صحيح حيث تضعف السلطة الأبوية وتنخفض العلاقات الانسانية .

ففى بلد كمصر أو الهند يمكن أن يلجأ التلميذ إلى الأستاذ فى بعض أموره الحياتية أكثر مما يفعل نظيره فى انجلترا أو الولايات المتحدة الأمريكية لكن الظاهرة فى جوهرها لم تندثر ، ولا نظن أنها ستختفى تماما فى أى مجتمع من المجتمعات التى تقوم فيها

حياة علمية ، بل إن الوجه الآخر لهذه الظاهرة نفسها وهو تطوع الأستاذ بتقديم المساعدة الحياتية لتلميذه قبل أن يطلبها التلميذ بنفسه لاتزال أمراً وارداً فى جميع المجتمعات ، وكان ، «الفرد كنزى» يقلق على صحة تلاميذه اذا اعتلت ، وكان يتطوع بتقديم النصح لهم أحيانا وكان يغضب كما يغضب الأب اذا لم يأخذوا ارشاداته ، ويعرف كاتب هذه السطور أمثلة كثيرة لوجهى الظاهـرة ، الاعتمـاد من جانب التلميذ ، والتطوع من جانب الأستاذ ، حدثت مع أساتذة اجلاء من امثال عبد العزيز الأهوانى فى مصر ، و«ادوار تولمان» استاذ علم النفس فى جامعة كاليفورنيا بيركلى» ومونتجمرى شابيرو فى جامعة لندن ، وهانز برنجلمان فى معهد ماكس بلانك للطب النفسى فى ميونخ .

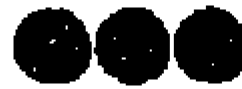
الاستاذ كصديق : من أفضل التعريضات للصداقة أنها علاقة انسانية تقوم بين شخصين ينجذب كل منهما نحو الآخر تلقائيا . أى دون ضغط ، من ضرورات العمل أو الاحتياجات المادية .. الخ .. وفى سياق التجمع الإنسانى الذى تمثله المدرسة العلمية تنشأ مشاعر الصداقة كنبت طبيعى ، والغالب أن جميع الأطراف يرحبون بها ، التلاميذ فى مواجهة الأستاذ وفى مواجهة بعضهم البعض والأستاذ فى مواجهتهم ، ويصف «بومروى» السياق الذى ضم ألفرد كنزى ومريديه من هذه الزاوية فيقول ، «كانت هذه

مجموعة صغيرة مشدودة الوثاق إلى بعضها البعض .. ومع أننا جميعا كانت لنا صداقاتنا في الجامعة وخارج الجامعة فقد كان يجمع بيننا شيء أكثر من التكريس لعملنا الذي يستغرقنا تماما ، هذا الشيء الإضافي كان هو الأستاذ نفسه : فقد كان القوة الدافعة في حياتنا ، القوة التي يدور حولها كل شيء آخر وكان هانز ايزنك استاذ علم النفس في جامعة لندن يقضي كثيرا من أوقات متعته مع مريديه يلعب التنس مع رسل ويليت ويستمتع بالأحاديث الحرة مع راكمان وسيريل فرانكس ويشجع إقامة حفلات محدودة النطاق في كثير من المناسبات داخل قسم علم النفس بمعهد الطب النفسي حيث يعمل الجميع ، ويتضح من كثير من وثائق السيرة والسيرة الذاتية التي تؤرخ للعلماء أن هذه الصداقات لم تكن تنال من مكانتهم الأكاديمية في نفوس تلاميذهم بل العكس هو الصحيح ، فكانت الصداقات تدعم المكانة العلمية لأنها لم تكن تمس جوهر الاحترام فيها ، ولكنها كانت تضيف إلى الاحترام عنصر الدفء العاطفي ليحل محل البرودة والجفاف وأمثالهما مما قد يترتب على اعتياد الحياد الوجداني إزاء موضوعات الدراسة العلمية ، ومن المحقق أن قيام علاقة إنسانية على الاحترام مضافا إليها دفء المحبة ، خيرٌ للعمل والعاملين معا من قيام الاحترام أو التوقير مقرونا بالبرودة والجفاف .

الأستاذ كمصدر للفخر أو التفاخر : جرى العرف فى ميدان الحياة الأكاديمية فى جميع المجتمعات والأزمنة التى شاع فيها نور المعرفة العلمية على أن يقدم الشخص منسوبا إلى الأستاذ الذى درس عليه ، وعلى هذا النحو قدم راكمان أستاذ العلاج السلوكى الذى ذاعت شهرته فى السبعينات والثمانينات قدم نفسه للعاملين فى معهد الطب النفسى بلندن عندما وفد عليهم لأول مرة حوالى سنة ١٩٦٠ قدم نفسه على أنه تلميذ جوزيف ووليه ، وعندما سألت فى شبابى أحد أساتذة كلية الطب بجامعة القاهرة قائلا من هو الدكتور «انرب» ؟ أجاب بأنه تلميذ بافلوف وعندما قابلت أوفسيانكينا سنة ١٩٦٩ فى معهد الماكس بلانك للطب النفسى فى ميونيخ قدمت نفسها الىّ على أنها تلميذة كورت ليفين .. إلخ .. ولهذا التنسيب أهمية خاصة فى تتبع نشوء النظريات والتقنيات وتطورها بالنسبة لدارسى تاريخ العلم ، فشجرة الأنساب العلمية هى أفضل خريطة لمتابعة مسار هذا التاريخ ، ولكن بالإضافة إلى هذه الوظيفة هناك مهمة أخرى يقوم بها هذا التنسيب وهى مهمة تمس العلاقات الإنسانية أكثر مما تمس كيان العلم ، ومع ذلك فهى لاتقل وزنا عن سابقتها ، هذه المهمة هى شعور التلميذ بالفخر أو بعلو المنزلة نتيجة للانتساب لهذا الأستاذ أو ذاك .

وكذلك شعور من يقدمونه على هذا النحو بأنهم يمنحونه التشريف الذى يستحقه نتيجة لهذا الانتساب ولكى نقدر هذا العنصر حق قدره ينبغي لنا أن نذكر أنفسنا ببعض البديهات :

فالعلم لاينمو فى فراغ ، لكنه ينمو فى وسط إنسانى له ظروفه وملابساته وتقتضى النظرة الواقعية الناضجة أن ندخل هذه الأمور فى حساينا عندما نقصد إلى رعاية هذا النمو والتمكين له .



بهذا العرض للمهام الرئيسية التى يقوم بها الأستاذ بين تلامذته ومريديه بالإضافة إلى تعريف المدرسة العلمية وتحديد الاركان الرئيسية التى تقوم عليها ، تكتمل للقارىء مجموعة العناصر التى من شأنها أن تعينه على إدراك معنى المدرسة العلمية ككيان حى .

كيف تتكون المدرسة العلمية ؟!

التاريخ الطبيعى لنشوء المدارس العلمية وارتقائها من الأمور التى يحسن الإكثار من الحديث عنها فى مصر فى هذا الزمان لسبب رئيسى هو أن كثرة الكلام عن النموذج ، والإمعان فى وصف ملامحه الرئيسية وتقريبها إلى الفهم والخيال من العوامل التى تساعد على ترسيخه فى النفوس ، وتيسر الاقتداء به ، خاصة إذا كانت تتوافر حولنا بالفعل كثير من العناصر التى يستلزمها بناء هذا النموذج . ولم يبق إلا أن يصح العزم على القيام بجهد البناء ، وذلك بإدخال هذه العناصر معا فى منظومة فعالة .

المراحل المبكرة لبزوغ المدرسة :

كثير من الطرق تؤدى إلى روما وكذلك الحال فى موضوعنا .

هناك أساليب ومسارات عديدة تظهر من خلالها المدارس العلمية على اختلاف مجالاتها . ولكن فى هذا المقام يلزمنا أن نتحدث عن أوضح هذه الطرق وأشدها جذرية ، بغض النظر عن التنويعات أو الجزئيات الفرعية التى لاتمس الجذور .

القانون الاساسى الذى يصدق على نشوء المدارس العلمية جميعا هو أن هذه المدارس تتخلق فى بدايتها كما تتخلق الأجنة فى الأرحام ، فهى من ناحية تتأثر أشد التأثر بمقومات البيئة الرحيمة التى تحتويها ، ومن ناحية أخرى تحمل معها منذ لحظاتها الأولى مجموعة المكونات الأساسية اللازمة لنموها والتى ستشكل هذا النمو بعد أن يخرج الكيان من حالة الكمون الأولى .

فهناك أستاذ حديث السن تؤرقه رغبة فى الإنجاز العلمى ، ومجال تخصص يجتذب هذا الاستاذ بومضات من مشكلات بحثية تثير شهيته العلمية ، ثم هناك تلميذ نابه وطموح يعيش حياته العلمية وكأنه يبحث عمن يلتقطه ليصنع منه باحثا مكتمل التكوين ، وأخيرا هناك إمكانات لتحقيق التواصل بين الأستاذ الباحث والتلميذ تنتظر أن يتقدم هذا أو ذاك لاستغلالها .

هذا التصور للشكل الأولى لمنشأ المدرسة العلمية ، أيا كان مجال التخصص ، تصور بالغ الأهمية ، لأنه يؤكد ضرورة توافر العناصر الأساسية منذ البداية لكى تنطلق عملية النمو فى مسارها المأمول ، وسنحاول أن نزيد الأمر وضوحا رغم ما قد يبدو فى الحديث من تكرار ، ألا أن ماحدث من طمس لمعالم الطريق يضطرنا إلى أن نكون واضحين بدرجة لا تجعل هناك أى مجال للبس أو الإبهام .

العناصر الأساسية منذ البداية الجنينية هى : أستاذ ذو خصائص معينة ، وتلميذ ذو استعدادات معينة كذلك ، ومجال تخصص له بروز فى إدراك الأستاذ ووجدانه ، وطرق للتواصل يمكن السير فيها بقدر معقول من المشقة بين التلميذ والأستاذ ، ليس المطلوب وجود أستاذ يحفظ عن ظهر قلب كيف يجرى تجربة علمية ، ويستعمل جهازاً من أجهزة المعمل ، ويحلل مجموعة البيانات التى يحصل عليها عن الظواهر التى يدرسها . هذه أمور مفروغ منها . وأى خلل فيها يلغى القضية أصلا . إنما المطلوب هو الاستاذ الباحث الذى يصوغ هذه المكونات الأولية للحرفة فى قالب من القلق الخلاق ليتجه بها إلى إنجاز علمى ما ، كذلك لايكفى وجود تلميذ أى تلميذ ، على مقربة من هذا الأستاذ . فالتلاميذ ما أكثرهم حين تحصيهم ، ولكن ما أقلهم حين تريد أن تصنع منهم باحثين . هؤلاء يشترط أن يكونوا أذكياء ، ولكن هذا لايكفى .يجب أن يكونوا منضبطين ومجتهدين فى استذكار الدروس . غير أن هذا أيضا لايكفى . ينبغى أن يتوافر لديهم بالاضافة إلى الذكاء والانضباط التعلق بمستقبل يرتبط بالإنجاز العلمى . هكذا مباشرة وبلا مواربة ، والغالب أن يكون هذا التعلق أو هذا الدافع فى بداية الأمر مبهما من حيث معالمه الداخلية لكن هذا الإبهام لايمنع من أن تكون هوية الدافع معروفة لصاحبها .

ومعروفة بالقدر الذى يحفز على الاقتراب من الأستاذ الشاب ، يلقى بنفسه فى طريقه لعل هذا الأستاذ يلتقطه ويقربه إليه ، ويتلمذه عليه ، وبذلك يتيح الفرصة لإمكاناته العلمية أن تتفتح وتنمو كذلك لايكفى أن يرتبط الاستاذ الشاب بميدان للتخصص الدقيق معترف به رسميا فى أروقة المعهد العلمى الذى ينتمى إليه . ولكن يجب أن يكون لهذا المجال البحثى بروز خاص فى مجال الإدراك والوجدان لدى الأستاذ الشاب يجعله أشد جاذبية له من سائر مجالات التخصص القريبة منه وأكثر إثارة لنشاطاته العلمية ، بدءا من الترحيب بزيادة الإطلاع فى هذا الميدان إلى زيادة كفاءة الذاكرة فى تسجيل المعلومات والوقائع الخاصة به ، إلى حدة البصر والبصيرة فى اكتشاف مالايزال ينطوى عليه المجال من مشكلات بحثية تدعوه إلى الوقوف عندها والتصدى لمعالجتها بالحلول المناسبة . والتنقل على سبيل التجريب والاستكشاف حول بدائل هذه الحلول . وأخيرا لايكفى هذا كله ، بل لابد من وجود فرص وطرق للاتصال أو التواصل بين الأستاذ الشاب والتلميذ ، بعض هذه الفرص تحتاج إلى توافر مهارة الالتقاط والاقتناص عند التلميذ والأستاذ معا ، وبعض تلك الطرق شائعة ومعبدة بفعل خبرات الغير ، والبعض لايزال يحتاج إلى جهد إضافى للتخطيط والتعبيد.

هذه هى العناصر الأساسية ، وهذه هى صورتها التى يجب أن تتوافر بها وهى صورة أقل ما توصف به أنها فاعلة أكثر منها منفعلة ، متوجهة إلى النشاط وليست خاملة ، فإذا توافرت علي هذا النحو الذى رسمناه أو قريبا منه فنحن بصدد صورة جنينية لمدرسة علمية تدب فيها النبضات الأولى لحياة مبشرة بالخصوبة .

المدرسة العلمية كمنظومة فعالة

إذا نحن تركنا المراحل شديدة التبكير ، حيث كل إمكانات فى طريقها إلى التخلق واتجهنا إلى النظر فى أحوال المدارس العلمية فى مراحل تالية من عمرها ، مراحل النضج والاثمار ، وجدنا المشهد أمامنا عبارة عن منظومة لا تكف عن النشاط ، وإن هذا النشاط ينتظم فى قالب له معالم مستقرة . فهناك توزيع لادوار محددة الى حد كبير ، وهناك ايقاع معين للخطى التي يمضى بها هذا النشاط ، وهناك دورة يكملها هذا النشاط ثم يجددها أو يجدد نفسه من خلالها ، وهناك أدوار مركزية وأخرى هامشية . وهناك عوامل جذب وعوامل طرد تتولد وتحدد اتجاهاتها وشدتها بناء علي هذه الحركة الدائبة .

فى هذا المنظور يحتل الاستاذ مكانة محورية ، فهو مصدر تحديد المجال الرئيسى لاهتمامات المدرسة البحثية ، ذلك أن كل فرع من فروع العلم الرئيسية ينقسم إلى مجالات أضيق ،

والاستاذ يختار واحدا من هذه المجالات الضيقة ، ويركز فيه جهود تلاميذه .

وعلى هذا النحو اتجه ماكس ڤيرتهايمر وتلامذته للعمل فى مجال الادراك ، واتجه كورت ليفين وتلامذته للعمل فى مجال التفاعل داخل الجماعات الصغيرة ، واتجه هانز ايزنك إلى البحث في مجال الشخصية .. الخ .. ومثل هذا يحدث فى فروع المعرفة الاخرى . هكذا يحدد الاستاذ مجال النشاط الذى يضمه هو وتلامذته . وهو الذى يحدد صياغة المشكلات الرئيسية التي تتعرض لها المدرسة ، وبذلك يحدد زاوية النظر أو المنحنى الرئيسى الذى يتبعه هو وتلامذته فى دراسة الظواهر التى يتصدون لدراستها : ففى العلم قد تتعدد زوايا النظر للظاهرة الواحدة ، وبالتالى تتعدد مناحى الدراسة التى نتناولها بها وعلى هذا النحو سار ايزنك وتلامذته أشواطا بعيدة فى دراسة الشخصية من زاوية بعينها ، هى زاوية الأبعاد الرئيسية للشخصية وكيفية قياسها وقياس آثارها فيما يصدر عن الفرد من سلوكيات معينة دون سلوكيات أخرى . وعلى هذا النحو أيضا قطع جيلفورد وتلامذته مسافات طويلة فى دراسة التفكير الابداعي - وخاصة فى مجال العلم والتكنولوجيا - من زاوية تحديد الابعاد الرئيسية لهذا النوع من التفكير ، بينما اتجهنا نحن وعدد من

تلامذتنا فى جامعة القاهرة إلى دراسة الابداع من زاوية كونه عملية تمر بمراحل متعددة بدءا من اللحظات الأولى فى النشاط الابداعى وحتى اكتمال الانجاز ، وكان اهتمامنا منصبا بصورة خاصة على فنون القول والتشكيل ، وإلى جانب تحديد المجال الضيق للتخصص ، وتحديد زاوية النظر ومنحى التناول فالاستاذ هو الذى يقوم بتوزيع الأدوار الرئيسية والتنسيق بينها بحيث تتكامل جهوده وجهود تلامذته في عمل كبير يتحقق فيه الوحدة من خلال تنوع الأدوار . شأنه فى ذلك شأن قائد الفريق السيمفونى المتمكن .

وحول الاستاذ ينتظم التلاميذ فى حركتهم ومساراتهم ، تتفاوت حركاتهم فى إيقاعها وتتقاطع مساراتهم فى اتجاهاتها من حين لآخر . وتقترب بعض المسارات أحيانا من قلب المنظومة النابض وتبتعد احيانا أخرى . وفى هذا الاقتراب وهذا الابتعاد تكمن كثير من مصادر القوة والتكامل للمنظومة ، ويكمن أيضا العديد من مصادر التهديد والتفكك ، لأن المعيار هنا سواء من جانب الاستاذ أو من جانب المريدين يكون فى العادة مزيجا مرهف التوازن من العوامل الموضوعية التى تمليها مقتضيات العمل ، والعوامل الذاتية التى تحركها دوافع انسانية قد يفلت عقالها من قبضة أصحابها . ومعنى ذلك أن المدارس العلمية لاتحمل مناعة

خاصة ضد عوامل التدهور والتحلل . إنما هى تكتسب القدر المتاح لها من المناعة فى أية مرحلة من مراحل حياتها نتيجة لتضافر الجهود بين مجموع مقوماتها ، الاستاذ بكل مايصدر عنه من صغار الأمور وكبارها ، والتلاميذ بكل مايصدر منهم واليهم ، والمشروعات البحثية التى تكتسب كيانا خاصا بها بعد بلوغها مستوى معينا فى عملية الانجاز ، وشبكة التواصل التى استقرت داخل هذه المنظومة .

الطريق إلى النضوج :

بين مراحل البزوغ ومرحلة النضوج كيف يكون السير على الطريق ؟

هذا فى رأينا سؤال مهم ومركزى فى هذا المقال .

هناك وظائف لا تفارق الاستاذ فى أية مرحلة من مراحل أستاذيته ، لكن ابعادها قد تتغير بعض الشىء ، فى مقدمة هذه الوظائف أنه مشغول دائما بمشكلة بحثية ، يتغير مضمونها بين الحين والحين ، لكن التغير يظل محدودا فى معظم الأحيان ، أما الانشغال الذى يعنى دوام التفكير المصحوب بالقلق فلا يكاد يتوقف بالليل أو النهار ، ويلى هذه الوظيفة مباشرة مداومة العمل المتعلق بتلك المشكلة ، فهو منشغل بالقراءة حول الأسئلة المثارة أو مهتم بتسجيل بعض خواطره وأفكاره ، أو منصرف إلى عمل

تخطيطى أو تنفيذى يتصل بالمشكلة الاساسية أو بعض ماتفرع عنها . العمل عنده لايخضع للايقاع المعهود ، ست ساعات يوميا أو مايقرب من ذلك . العمل يمتد ليشمل معظم ساعات اليقظة ، وربما اقتطع من ساعات النوم أيضا ، ولايخضع للقيود الخاصة بأيام العطلة الرسمية أو ما شابهها . العمل ينظمه جدول زمنى تحدده عوامل داخلية تمليها تفاعلاته اللحظية والمرحلية فى سياق حوار لاينقطع بينه وبين مشكلة البحث . وفى ذلك يقول بومروى عن استاذه ألفرد كنزى أنه كثيرا ما كان يواصل العمل ثمانى عشرة ساعة يوميا . وأن ابرز صفاته كانت الالحاح والمثابرة . ويروى فى سيرة الاستاذ كيف أنه كان يرهق نفسه فى مواصلة العمل أحيانا حتى يصل إلى درجة من الاعياء والمرض تلزمه الفراش .

وفى ممارسة الاستاذ التفكير والعمل على هذا النحو ، وخاصة فى المراحل المبكرة من الاستاذية يرحب ببعض من يقتربون منه ليتتلمذوا عليه فيجندهم للعمل معه ، مدفوعا احيانا برغبة جامحة إلى تعليم الغير . وأحيانا أخري بإغراء تصور معين مؤداه أن انضمام جهودهم الى جهده سوف يضاعف من حجم انجازه ووزنه .

وهنا يلزمنا أن نستذكر قول فرانك ويلارك ليبى ، الاستاذ فى جامعة كاليفورنيا لوس انجيلوس ، والحائز على جائزة نوبل فى

الكيمياء : «إنك لاتعرف شيئا عن العلم بتلقى المحاضرات فى مقرر ما ، قد تلم ببعض نواحيه الرسمية ولكنك لا تشعر بنشوة العلم وبهجته وسحره بالجلوس فى قاعة المحاضرات أو فى المعمل ، حيث المقررات جافة ومبتورة .. إنما الطريق الوحيد لاثارة اهتمام التلاميذ هو البحث . ولهذا لايمكن أن تثير اهتمامهم بالعلم فى مدرسة لا أبحاث فيها» . هنا فى هذه الوظيفة الثالثة يتمثل الفرق بين استاذ يقود مدرسة ، وأستاذ آخر لايقل عنه نبوغا لكنه لايريد ولا يطيق أن يقود مدرسة وقد عرف تاريخ العلم كلا من النموذجين كان ألفرد كنزى من الطراز الأول وكان السير رونالد فيشر ، نابغة الاحصاء الرياضى فى مستهل القرن العشرين ، من الطراز الثانى، عندما ظهرت علامات النجابة على فيشر عرضت عليه مناصب جامعية ، لكنه فضل العمل منفردا فى محطة زراعية مغمورة ليتفرغ لانجاز اكتشافاته الرياضية وخاصة فيما يتعلق بما عرف فيما بعد بأسلوب تحليل التباين . وعلى الضد من ذلك كان حال كنزى ، الذى لا نجد أجمل ولا أدق من وصف بومروى له على النحو الآتى : «من الناحية الرسمية كنا معاونى كنزى ، لكن ربما كانت كلمة أسرة هى الوصف الأشد دقة ، لقد كنا نعمل من أجل عبقرى فتنا به ، وسعدنا معه وهو يدفعنا إلى درجة ارهاقنا ،

وزيادة على ذلك كله أنه ألهمنا جميعا كيف نشاركه فى تفانيه الذى لا حدود له» ..

فى هذه الوظائف الثلاث ،، دوام الاهتمام بالبحث اهتماما مبطناً بالقلق ، ودوام العمل على طريق الانجاز ، واجتذاب التلاميذ للعمل بهم ومن أجلهم تتمثل أوضح معالم النهج الذى ينتهجه الاستاذ فى الطريق بمدرسته الى النضوج واكتمال العطاء .

ثم ماذا عن حركة التلاميذ ؟ المادة الخام التى يتميز بها تلميذ يقترب طواعية من مثل هذا الاستاذ . لابد أن يتوافر فيها أصلا قدر معقول من الذكاء ، وامتزاج شديد بين صورة الذات (كيف يرى التلميذ نفسه) . ومجموعة من الدوافع التى تصب فى النشاط والانجاز العلمى ، ومن خلال تشكيل هذه المادة الخام بين يدى الاستاذ يتخلق التلميذ العالم. والطريق إلى ذلك شاق بالنسبة لطرفى العلاقة الأستاذ والتلميذ ، لكنه يمكن أن يكون ممتعا كذلك، وربما كانت أهم عناصر الحركة من جانب التلميذ فى هذا المضمار ثلاثة : حالة التأهب المستمرة ، والتسليم الممتزج بالتكريس ، والفرح بالجديد . أن يكون التلميذ على أهبة الاستعداد دائما للتلقى وللمعاونة بما يكافىء الانشغال والعمل المتواصل من جانب الاستاذ واستعداده الدائم للتلقين والتدريب والتوجيه . وأن يتعلم

وينمى فى نفسه ميلا إلى الاطمئنان للأستاذ يوما بعد يوم ليصنع منه الأستاذ خليفة له فى علمه ، والغالب أن يعترى هذا الاطمئنان وما يقتضيه من تسليم نوع من الفتور من حين لآخر ، لكن العبرة بالاتجاه الغالب على المدى الطويل . وأخيرا ، لابد للتلميذ من أن ينمى فى نفسه القدرة على الفرح بالمعلومة الجديدة ، فهذه قدرة لها بذرتها الطبيعية فينا جميعا متمثلة فى دافع حب الاستطلاع ، لكنها ، شأنها فى ذلك شأن معظم استعداداتنا الفطرية ، يمكن أن تكون رصيدا تنمو على أساسه مهارات ومكتسبات شتى بالغة الأهمية . شريطة أن نتعهدها بالرعاية الدائمة .

بهذه الوظائف الثلاث من جانب الاستاذ ، وما يقابلها من استعدادات عند التلميذ تفصح عن نفسها شيئا فشيئا ، يلتقى الطرفان حول المشروع البحثى الذى يؤلف بينهما . فتتخلق عن ذلك منظومة المدرسة العلمية ، وتكون لطرق التواصل وأدواته السائدة بداخلها أهمية كبيرة فى تحديد مستوي التكامل الذى يتحقق للبنيان .

يستطيع القارىء بعد هذه الجولة أن يستخلص عناصر الحبكة فى قصة نشوء المدارس العلمية وارتقائها : الاستاذ الذى يدركه تلاميذه على أنه مشغول دائما ، فكرا وعملا ، بهموم البحث ،

والتلميذ الذى يدركه الاستاذ على أنه مرحب دائما بالتلقى مستعد دائما للامتثال . والتخلق المتواصل لقسمات المشروع البحثى كشاهد على سلامة الفكر والعمل المتواصلين داخل المنظومة .

وأحسب أن القارىء ، وقد طرحنا أمامه هذا المنظور عن المدرسة العلمية . ماهيتها وكيفية نشوئها وارتقائها ، يبادر فيطرح علينا سؤالا تمليه الخبرة والبصيرة : وماذا عن المناخ الذى تحيا فيه المدرسة العلمية . فإذا أجبنا علي هذا السؤال كان بإمكاننا وبإمكان القارىء أن نواجه معا سؤالنا الأصلى : هل توجد فى مصر مدارس علمية ؟ .

البحث العلمى فى مصر
بين التنشيط والتعـويـق

فى العصر الحديث بكل ما يمتاز به من تكثيف للخبرة والتقدم والطموح أصبح قيام المدارس العلمية هو الضمان الرئيسى لقيام نشاط علمي فى أفضل صورة ممكنة من حيث الكم والكيف ، فى أى مجتمع ، لكن المدرسة العلمية كيان له مكوناته الاساسية ، وله دورة حياته الخاصة ، وله بالتالى متطلباته التى تكون فى مجموعها البيئة اللازمة لتخلقه ، أو المناخ اللازم لنموه نموا صحيحا معافى.
ومن هنا فإن المعرفة بهذا المجموع ، والنظر الأمين فيما هو متوافر وما هو غير متوافر لدينا من شروط التخلق والنمو والبقاء من شأنه أن يمكننا من أن نقرر بشجاعة أدبية وضمير مطمئن ما إذا كانت توجد لدينا مدارس علمية ، بل ويمكننا من أن نحدد المؤشرات على الطريق إلى العمل على ترسيخها ، وإتاحة الفرصة أمامها لكى تصبح جزءا من نسيج حياة إجتماعية فاعلة .

عـود على بـدء

ولكى يظل الحديث ملتقى للفكر الواضح بين الكاتب والقارىء نعود فنتوقف عند المقصود بالمدرسة العلمية وما نعنيه بقولنا أن لها دورة حياة خاصة بها . حتى يعيننا ذلك على الرؤية المفصلة لشروط التخلق ، وبزوغ الدورة وتمامها .

أركان المدرسة العلمية أربعة : استاذ فى حالة نشاط فكرى يغلب عليه التوهج والتوجه ، وتلميذ تتشكل هويته فى اتجاه مزيد من الارتباط بمناشط العلم وقيمه ، ومجال تخصص يجتذب معظم ألسنة الوهج الذى يشتعل فى نفس الاستاذ ، وشبكة بالغة التعقيد تمهد لطراز بعينه من التواصل بين الاستاذ والتلميذ . هذه الاركان الأربعة أساسية ، وبدونها مجتمعة لاتقوم المدرسة العلمية. أما عن دورة الحياة الخاصة بهذا الكيان أو بهذه المدرسة فلها ثلاث مراحل كبرى : مرحلة التخلق أو المرحلة الجنينية وفيها تظهر العناصر الأساسية التى هى الاستاذ والتلميذ ومجال التخصص ، وشبكة الاتصالات . لكنها جميعا تكون فى صورة براعم تكشف عن استعدادات لا عن انجازات ، ثم يتغير وجه هذه المرحلة شيئا فشيئا لتصبح مرحلة مسيرة نحو النضج . فإذا بعض الانجازات العلمية تظهر ولكن من خلال بنية تنطوى على قدر من الهلامية ،

سواء فى المهام التى يقوم بها الأستاذ ، أو الأدوار التى يؤديها التلاميذ ، أو فى استقرار التخصص على مساحة بعينها ، أو فيما يتعلق بقنوات الاتصال داخل هذا الكيان ، وفى نهاية المطاف نصل إلى مرحلة النضج ، حيث الأدوار متبلورة ، ورقعة التخصص محددة بحدود بارزة . وابعاد الانجاز بل وامتداداتها المستقبلية مرئية لكل ذى عينين وشبكة التواصل التى تكتنف هذا كله مستقرة عالية الكفاءة .

يحتاج الانسان من حين لآخر إلى أن يتذكر أمورا هى أقرب إلى البديهيات أو المسلمات لكى يستقيم فكره ، ومن أمور البداهة فى موضوعنا الراهن أن المدارس العلمية لاتقوم فى فراغ ، بل تنشأ فى سياق اجتماعى له مكوناته وتاريخه وانماط تفاعلاته السائدة المستقرة ، ومن ثم فإن مايجرى على هذا السياق من أحداث تتجمع آثارها فى شكل أزمات ، أو تقلبات اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية ، أو فى شكل نقلات حضارية لابد وأن تؤثر فى هذه الكيانات التى نسميها المدارس العلمية ، فتصيبها ايجابا أو سلبا بالتنشيط أحيانا ، وبالتثبيط أحيانا أخرى ، وبالتشويه أحيانا ثالثة وبالاجهاض أحيانا رابعة .

من هنا كان لزاما علينا ونحن نتكلم عن المدارس العلمية ، وما إذا كانت توجد ، أو يمكن أن توجد ، في مصر ككيانات فاعلة في الحياة العلمية خاصة والاجتماعية عامة ، أن نتحدث عن المناخ المحيط بالبحث العلمي في وطننا ، حتى تكتمل لدينا صورة صادقة بكل أبعادها الواقعية ، فنتمكن بفضلها من أن ننفذ إلى الاجابة المفصلة على كل ما يحيط بهذه المدارس من علامات استفهام .

المقصود بالمناخ السائد حول البحث العلمي في مصر ، أو في أي مجتمع ، مجموعة العوامل الاجتماعية ، في أوسع وأضيق دوائرها ، مما يحيط بالبحث العلمي في صورته الحية ، ويؤثر في هذه الصورة بأي شكل وعلى أي مستوى ، ولما كانت هذه العوامل شديدة التعدد . ودائمة التفاعل فيما بينها بصورة بالغة التعقيد بحيث يتعذر علينا أن نتصور أو نتابع تأثير عامل واحد منها دون تدخل من العوامل الأخرى ، لذلك ساد بين الكتاب ، وخاصة المشتغلين منهم بالتأليف في الدراسات النفسية والاجتماعية استخدام مصطلح «المناخ» أو «المناخ الاجتماعي» للاشارة الى هذه العوامل في تجمعها وتفاعلها معا .

وللحديث عن المناخ بهذا المعنى يمكننا أن نختار عددا محدودا من محاوره الرئيسية التي تنتظم حولها هذه العناصر أو العوامل

العديدة المشار إليها لبيان الدور الخطير الذى تؤديه فى الحصيلة النهائية للمساعى والآمال المتعلقة بنشوء المدارس وارتقائها .

فى رأينا أن المحاور الرئيسية التى يلزمنا ابرازها وتركيز الكلام عنها ثلاثة ، هى : المحاور السياسية ، والاقتصادية ، والاعلامية ، وغنى عن البيان أننا لن نوفى هذه العوامل حقها فى مثل هذا الحديث بأبعاده المحدودة ، لكن هذا لايمنع من قول المختصر المفيد سعيا وراء تقديم تصور يبرز الاتجاهات الرئيسية للموقف الراهن ، موقف العلم فى سياق الحياة الاجتماعية المصرية الحاضرة . وبالتالى يعيننا على الاجابة فى نهاية المطاف على السؤال التالى : ما العمل ؟

نبدأ بالحديث عن البعد السياسى للمناخ السائد من حيث هو مؤثر فى المؤسسة العلمية المصرية ، ولما كان الحديث فى أمور السياسة يثير دائما شحنات من الانفعالات التى قد يصعب السيطرة عليها ، فيلزمنا تحسبا لذلك وترويضا لهذه الانفعالات أن نتمثل منذ البداية تلك الحكمة العربية الثمينة : «صديقك من صدقك لا من صدقك» .

فى خلال الخمسين سنة الأخيرة أى منذ قيام الحرب العالمية الثانية ، غلب على الوجه السياسى للحياة المصرية التقلب أكثر من

الاستقرار والتسلط بالقهر والتخويف أكثر من اللجوء إلى أساليب الاغراء والاقناع . والبطش بكل مايقف ومن يقف فى وجه هذا التسلط ولم تقتصر هذه السمات على السلوك السياسى على مستوى الخطوط العريضة للعبة السياسية بل تسربت كما تتسرب المياه الجوفية فى طبقات الأرض إلى أعماق بعيدة ، تسربت هذه السمات إلى أسفل حتى صبغت وجه الادارة العامة لمعظم مرافق الدولة . كبيرها وصغيرها ، حتى بلغت القاع . ولا نريد أن يتشعب الحديث بنا أكثر من ذلك ، حتى لايتوه منا الخيط الذى نتابعه .

فى هذا الاطار أصاب الجامعات ضربتان كان فيهما مايقرب من القضاء على كل غرس طيب ، كانت الضربة الأولى سنة ١٩٥٤ بفصل مايقرب من خمسين عضوا من أعضاء هيئة التدريس بقرار سياسى . وقبل أن تفيق الجامعات من آثار الضربة الأولى جاءتها الضربة الثانية سنة ١٩٨١ تنكيلا بأعضاء هيئة التدريس مرة أخرى ، بعضهم بالنقل إلى وظائف إدارية خارج نطاق العمل الجامعى ، وبعضهم بالسجن ، هذا بالاضافة إلى كم كبير من الاعتداءات الأقل فجاجة والأشد مهارة فى التخفى ، لاتزال تنتظر جهود أساتذة تاريخ مصر الحديث للكشف عنها ، وحصرها ،

وبيان دلالتها ، مادمنا نكثر من الحديث فى هذه الأيام عما لدينا من حرية وديمقراطية نباهى بها الأمم .

ثم ماذا عن البعد الاقتصادى للمناخ ؟ الضائقة الاقتصادية التى تجثم بثقلها على أنفاس الحياة الاجتماعية فى مصر فى السنوات الأخيرة حقيقة موضوعية لاجدال فيها ، ونحن لا نجادل فى أن هناك محاولات تبذل للتخفيف من وطأتها ، لكننا لانتحدث هنا فى إطار السنوات القليلة الماضية . بل نتحدث فى إطار الخمسين سنة الأخيرة ، لأن هذا الامتداد الزمنى هو الذى يصنع المناخ ، على مر هذه الفترة الزمنية تعرض البعد الاقتصادى للحياة المصرية لتقلبات متلاحقة وعنيفة أحيانا . مما جعل بعض آثارها تضاف إلى آثار البعد السياسى فى تعميق جذور القلق واختلال الاطمئنان نحو الحاضر والمستقبل ولست اتحدث هنا كخبير فى علم الاقتصاد . ولكنى أتناول الآثار النفسية لأمور الاقتصاد على نفوس المواطنين عامة ، والافراد العلميين بوجه خاص ، أى مايدركونه ويعانون منه لأنه يقع عليهم مباشرة وعلى مؤسساتهم العلمية ، فالذى يشهدونه ويقاسون منه هو انخفاض القدرة الشرائية لدخولهم ، واستمرار اتساع الفجوة بين هذه القدرة من ناحية واحتياجاتهم المعيشية والمهنية من ناحية أخرى ،

وما يولـــده ذلك لـــديهم من تـــوتـــرات واحباطات واجهاد نفسى لا يستحقونه . وهم فى الوقت نفسه يلاحظون تقتيرا لاتخطئه العين فى الانفاق على مؤسساتهم العلمية ، ولدهشتهم وغضبهم يلاحظون إلى جانب ذلك أنواعا من السفه فى الانفاق المظهرى ومقتضيات النفاق الاجتماعى داخل مؤسساتهم وخارجها لايستطيعون ردها ، ولاتحجيمها ولامحاسبة القائمين عليها .

ثم نأتى إلى البعد الاعلامى ، كان الاعلام حتى قبيل الفترة الزمنية التى نتحدث عنها ، بل وفى السنوات المبكرة منها ، هامشيا ، فى وجوده وفى وطأته على حياتنا الاجتماعية ، ولكنه بدأ يكتسب وزنا متزايدا منذ أواخر الاربعينيات وأوائل الخمسينيات بصورة لافتة للنظر ، وفى الوقت نفسه بدأت الدولة تحكم قبضتها عليه ، وكأنها تنبهت فجأة إلى فاعلية هذا السلاح فى تشكيل الحياة الاجتماعية فى العصر الحديث . والقصة هنا مليئة بفصول الإثارة منذ عين الملك فاروق مستشارا صحفيا له هو كريم ثابت . فى أعقاب الحرب العالمية ، ورصدت السراى الملكية مبلغا كبيرا من المال للاعانة فى انشاء جريدة تكون مهمتها الأولى تلميع صورة الملك وتلويث صورة حزب الوفد (القديم) وصادر رئيس الوزراء اسماعيل صدقى فى آخر وزارة له فى النصف الثانى من الأربعينات سبع صحف معارضة بقرار واحد بين يوم وليلة ، ثم

ماحدث من معارك كلامية فى أوائل الخمسينيات بين «صلاح سالم» وعائلة «أبو الفتح» انتهت بوقوف دبابة فى شارع قصر العينى أمام مبنى جريدة كانت تعرف باسم جريدة «الشعب» إلى آخر المطاف عندما كانت تصادر يوميا جريدة «الأهالى» فى نهاية السبعينيات وأول الثمانينيات . قصة طويلة نتركها هى الأخرى لأهل الاختصاص العلمى بين أساتذة التاريخ المصرى الحديث .

العلم .. والحرية :

أين هذا البعد الاعلامى من حركة البحث العلمى فى مصر ؟ والاجابة تتمثل فى النقاط الأربع التالية :

أولا : كان الاعلام المصرى شديد الاحتفال بأخبار السياسة ، وخاصة مايتعلق بالحكام ، وبأخبار الرياضة وخاصة مايتعلق بكرة القدم ، وبأخبار النجوم وخاصة فى عالم السينما والمسرح والغناء، وتلك مادة تروج فى مجموعها لقيم بعينها ونماذج حياتية وسلوكية لايجوز أن تعطى كل هذا البروز فى حياة الشباب خاصة وفى توجهات المواطنين عامة .

ثانيا : كان الاعلام المصرى ولايزال شديد الاقتصاد فى متابعة المؤتمرات العلمية الجادة التى لايحظى المشاركون فيها بلون معين من النجومية التى لاصلة لها بالعلم أصلا ولا فرعا .

ثالثا : قام الاعلام المصرى فى فترة الخمسينيات والستينيات بوجه خاص بدور مدمر بالنسبة لكثير من القيم والسلوكيات اللازمة لتنشئة الشباب على حب العلم والتعلق به كالتفرغ ، والتكريس ، والزهد فى بعض المغانم المادية العاجلة .. الخ .. فسمى التفرغ سلبية ، والتكريس تقوقعا والزهد فى المغانم المادية العاجلة لامبالاة ، الخ .. وتحت هذه المسميات الجديدة اشتدت حملات التأثيم والتجريح لأية دعوة إلى التوجه المبكر نحو التعلق بالعلم والحياة العلمية ، بل وأصبحت صفة الاكاديمية محل سخرية وتأنيب صريح أحيانا ومستتر أحيانا أخرى .

رابعا : فى السنوات الأخيرة بدأت بعض تباشير الانفراج ، وأضحت بعض الصحف تخصص من حين لآخر صفحة أو مساحة معقولة للحديث عن العلم والمشتغلين به ، إلا أن هذا الاتجاه سرعان ماتناوله الفساد بغلبة الطابع الإعلانى عليه ، وهو طابع اعلانى شخصى فى معظم الأحوال يقدم وكأنه تضحية من الجريدة بنشر إعلان غير مدفوع الأجر .

تلك هى الملامح البارزة للأبعاد الرئيسية الثلاثة للمناخ الاجتماعى السائد حول البحث العلمى فى مصر يجدها القارىء موجزة غاية الايجاز ، لكنها ناطقة بدلالات غاية فى البلاغة والافصاح .

المدارس العلمية والمناخ

في ظل هذا المناخ تبدو الاجابة واضحة ومبررة ، لاتوجد لدينا مدارس علمية بالمعنى الدقيق لهذا الاسم لأن مكونات المناخ الاجتماعى السائد لاتسمح بذلك بل وتعوقه ، واعتقد أن القارىء يستطيع اذا أجهد نفسه قليلا أن يتتبع علاقات السبب والنتيجة بين طرفى القضية : المناخ الاجتماعى كما وصفناه ، والمدارس العلمية كما حددناها ورصدنا دورة نموها .

فالمدارس العلمية بهذا التحديد المتعارف عليه فى عالم الاشتغال الجاد بالعلم (لا الاشتغال المظهرى) تحتاج إلى توافر حد أمثل من الاستقرار والاطمئنان الذى يسود علاقة العاملين فى الحقل العلمى بالسلطة داخل مؤسساتهم بوجه خاص وفى المجتمع العريض من حولهم بوجه عام ، والمقصود هنا هو الاستقرار طويل المدى الذى يدوم عبر أجيال عدة بحيث يسمح بالتخلق التلقائى لمجموع القيم والضوابط المكتوبة (فى اللوائح والقوانين) وغير المكتوبة . ثم إذا بطاقات الابداع العلمى تنطلق كنمو كيفى جديد يتوجه فى نهاية الأمر ظهور المدارس العلمية ، وللأسف الشديد أن هذا الاستقرار المطلوب كشرط لتوليد الاطمئنان المشار إليه لقى ما لقى فى بلادنا ، فكان الخاسر فى النهاية هو المجتمع بأسره ، ولايعنى تركيز الحديث فى هذا المقام على الجامعات . إن مراكز

البحوث كانت بمنأى عن حقيقة ما أصاب الجامعات ، بل لقد أصاب المراكز ما أصاب الجامعات ، ولكن كان لهذا الذى أصابها صور ومسارب أخرى .

ثم أن المدارس العلمية تحتاج إلى قدر معقول من الانفاق ، على المعامل والمكتبات ، والاجتماعات والاسفار ، ومن الأمور التى يجب أن تعرف وتقال فى هذا السياق أن البحث العلمى فى العصر الحديث مكلف فعلا ، ولم يعد الأمر كما كان فى القرن أو القرنين الماضيين ، بل ولم يعد كما كان في أوائل هذا القرن العشرين ، البحث العلمى الآن مكلف بصورة لايمكن أن يطيقها الجيب الخاص ، ولاتكفى لمواجهتها الميزانيات الهزيلة المصنفة تحت بند «البحوث» فى ميزانيات الكليات الجامعية ، فإذا ظل التقتير هو القاعدة ، وإذا ظلت القاعدة الاضافية هى اختلال الترشيد فى انفاق القليل المتاح . وإذا أضيف إلى ذلك كله الاتساع المتزايد بين القدرة الشرائية لدخول الأفراد الباحثين واحتياجاتهم الحياتية ، فالنتيجة معلومة ، مسبقا ، ومظاهرها مسجلة فى كل أشكال الهجرة (وهى الوجه الحاد لاختلال الاستقرار) بعيدا عن العلم وطموحاته . وعن المؤسسة العلمية ومساراتها الطبيعية ، بل لقد أصبحت هذه المظاهر مسجلة فى أشكال أخرى ربما كانت أمعن فى الإضرار بمستقبل العلم فى بلادنا من سلوكيات الهجرة

(وأحاديث البحوث الممولة تمويلا اجنبيا يصحبه غالبا إملاء نوعية المشكلة المطلوب بحثها ، وأسلوب البحث ، وتوجيه توظيف النتائج. تمثل قصة قائمة بذاتها . اشتعل حولها الجدل على صفحات ،. «الأهرام الاقتصادى» فى أوائل الثمانينيات ولاتزال بقية فصولها تنسج بعيدا عن الأضواء) . والنتيجة الأسوأ من ذلك كله أن المحاولات المحدودة التى لايزال يتشبث ببذلها ندرة من العلماء الأفراد لاجتذاب تلميذ هنا وتلميذ هناك نحو البحث العلمي كقيمة . هذه المحاولات أصبح لها رنين الافراط فى نوع من الخيال لا صلة له بالواقع فكيف والحال هذه يمكن أن تقوم للاستاذ نفسه قائمة .

وأخيرا هناك الاعلام ، المقروء والمسموع والمرئى ، بما يترسب منه فى الوجدان العام ، سواء عن طريق مايقدمه أو ما لايقدمه ، ويستطيع القارىء أن يتتبع بنفسه الخيوط التى تصل بين النقاط الأربع التى أوردناها بصدده ومتطلبات التربة الصالحة لاستنبات قيم البحث العلمى والمدارس العلمية .

هذه هى الصورة فى أعم خطوطها بالقدر الذى يسمح به المقام. خلاصتها أنه لاتوجد لدينا مدارس علمية بالمعنى الدقيق الذى رسمنا حدوده ، وذلك لأن الشروط التى يلزم توافرها فى المناخ الاجتماعى السائد لاتسمح بهذا الوجود ، وأكاد أقول أنها لاتسمح به بدءا من مرحلة التخلق الجنينى .

ولكن ليس معنى ذلك أنه لم تقم ، ولاتقوم لدينا بالفعل ، محاولات في هذا السبيل ، الواقع أنه قامت وتقوم لدينا محاولات في هذا السبيل ، غير أنها نادرة . واندر من ذلك بكثير نسبة مايقدر له أن يصل إلى مستوى متواضع من التوفيق .

عنصر الأمل :

لسنا هنا بصدد قصة من قصص الأدب الرخيص يحرص فيها المؤلف على تقديم النهاية السعيدة ، ولكننا بصدد وصف أمين للواقع المصرى الراهن ، دون افراط ولاتفريط ، موطن الأمل القائم فعلا في واقعنا المصرى الحاضر يتمثل فى أن جميع العناصر الأربعة الرئيسية اللازمة لتكوين المدرسة العلمية . وهى الاستاذ ، والتلميذ ، والمعرفة الايجابية بمجالات التخصص على اختلاف درجات جاذبيتها ، وأدوات الاتصال موجودة فعلا . ولكن كعناصر متفرقة يعلوها بعض الصدأ . لدينا كم من الأساتذة ، وكم من التلاميذ ، كم كبير يسمح ببروز الكيف . وعندنا قدر لا بأس به من الانفتاح على العالم المتمرس بالعمل العلمى الجاد ، ولدينا كذلك خبرة بالتعامل مع أدوات الاتصال (النشرات والدوريات والحلقات الدراسية والمؤتمرات) . كل هذا موجود فعلا . ولدينا كذلك رصيد تاريخى من سير الشخصيات الفكرية والعلمية الفذة التى اسهمت باجتهاداتها فى ترسيخ الفكر والعلم كقيمة ،

من أمثال رفاعة رافع الطهطاوى ، وعلى مبارك ، وعبد العزيز فهمى، وأحمد لطفى السيد وطه حسين ، وعباس العقاد ، وعلى مصطفى مشرفة ، وعبد الحليم منتصر ، ومصطفى عبد الرازق ، وأمين الخولي ، وعبد العزيز الأهوانى ، ومصطفى زيور وغيرهم ، من الأحياء الذين يمثلون أصالة المعدن النفيس فى حياتنا ، بل لقد امتدت اجتهادات بعضهم إلى إقامة الصالون الفكرى وهو صورة تقترب بعض الشيء من هيكل المدرسة العلمية وأن لم تكن مطابقة له تماما ، ولكنها على كل حال تزيد من خصوبة التربة الوطنية لقيام مدارس العلم بصورتها المرجوة .

وما يقنصنا الآن فعلا هو الاصلاح الجذرى (الارادة والفعل) لكل ماينتمي إلى ما أسميناه «المناخ العام» وتلك مهمة بالغة الصعوبة لكنها ليست ضربا من المحال ، ومسئوليتها قسمة مشتركة بين الحاكم والمحكوم .

التعـــليم

صغار اليوم كبار الغد

دراسة حول : الغش فى الامتحانات، الزوغان من المدرسة، الإساءة فى قاعات الدرس ، التطاول على المدرسين

الأمر الطبيعى أن نهتم بالأبناء . ونحن نرعى هذا الاهتمام لأنه يصادف هوى فى نفوسنا . وأغلب الظن أن الحياة تتقدم بنا ونحن ننفذ مشيئة هذا الاهتمام دون أن نتوقف لحظة واحدة لنتأمل دلالته، ومرماه ؛ لماذا ؟ وإلى أين ؟ غير أننا إذا قدّر لنا أن نتعالى بفكرنا ووجداننا على جزئيات الواقع وأتيح لنا أن ننظر فى علاقتنا بالأبناء عامة دون أن نحصر فكرنا وآمالنا فى أبنائنا الذين هم من أصلابنا سهل علينا أن ندرك مغزى هذا الاهتمام ، وأن ننظر فى مساره فنرى ما قد يتعرض له هذا المسار من اعوجاج أحياناً ومن تعثر أحياناً أخرى ، وسهل علينا كذلك أن نقبل ونقدّر حاجة هذا المسار إلى الترشيد من حين لآخر .

يخيَّل إلينا أن أحد الدواعى الرئيسية التى تدعونا إلى الاهتمام بالأبناء (هكذا بصورة عامة) هو علاقتهم بمنظور المستقبل كما نتعامل معه ؛ فلا شىء فى محيطنا يتجه بطبيعته إلى المستقبل ، ويشدُّنا إليه فى كل لحظة ، سوى الأبناء . ولما كان همنا الرئيسى دائماً هو التدبير للمستقبل (القريب جداً ، والقريب ، والبعيد) لأننا لا نملك غير ذلك ، فالماضى قد أفلت وانتهى أمره ، والحاضر يتسرب لحظة بلحظة من بين ثنايا أفعالنا ليلحق بالماضى ، وكلما أفقنا وجدنا أنه لا مناص من التوجه نحو المستقبل ، لهذه الأسباب مجتمعة نجد الأبناء أمامنا دائماً فى مركز الأفق .

فى هذا السياق أكتب فى هذا الموضوع ، شأنى شأن غيرى : وحيثما وليت وجهى أجدنى مشدودا دائماً إلى مركز الأفق . ثم هناك سبب آخر يجعل الكتابة فى هذا الموضوع أمراً واجباً ؛ فنحن لا نعرف الشىء الكثير عن الشباب المحيطين بنا ، سواء أكانوا غرباء عنا أم كانوا تلاميذنا ، ولا نعرف الكثير حتى عن أبنائنا ، ومع ذلك فهم طرف فى معادلة أساسية تنتظم حياتنا ، طرفها الآخر هو التدبير للمستقبل . ونحن إذن نتحرك فى إطار معادلة شديدة الصعوبة لأن أحد الحدين الرئيسيين فيهـــا مجهول لنا ، والجواب الذى نسعى إلى تدبير المستقبل طلباً له مجهول كذلك . من أجل هذا نرى أنه لابد من الترحيب بأية فرصة

تتيح لنا أى قدر من المعرفة عن هذا الحد المجهول، وتتيح نشر هذه المعرفة على مشهد من الجميع ، وتأذن بدعوة الجميع إلى استيعاب هذه المعرفة .

لمن نوجه الخطاب ؟

الخطاب موجَّه أساساً إلى كبار اليوم، لسبب رئيسى هو أنهم هم الذين يتحكمون فى كثير من أمور الحياة الاجتماعية ؛ هم الذين يحكمون المؤسسات الاجتماعية التى تقوم على رعاية الشباب، كالمدارس والجامعات ، ومعاهد التعليم والتدريب بكافة أنواعها ، والنوادى ، وقبل هذا وذاك هم الذين يحكمون الأسرة ، وهم الذين يضعون التشريعات ويقومون على تطبيقها، وهم الذين يحددون معايير السلوك ودرجات الإلزام بها ، وأشكال الجزاء لمن يحيد عنها ، ... كل هذا وأكثر. وربما كانت الصيغة الجامعة فى إيجاز لهذه الأمور جميعاً أن نقول إن الكبار هم الذين يشكّلون قوالب البناء وقواعد النشاط فى الحياة الاجتماعية ، ويحددون بالإضافة إلى ذلك سعة الهوامش المسموح بالحركة فيها حول هذه القوالب والقواعد . هم يحددون الصواب المقنَّن وحدود الخطأ المقبول . ومادام الأمر كذلك فعليهم تقع مسئولية حسن التدبير للمستقبل المنشود ، لأن المسئولية إنما تكون بقدر ما يملك المسئول من قدرات الحكم والتقويم . من أجل ذلك نوجه الخطاب إلى كبار

اليوم ، هكذا مجتمعين . ومع أن مسئولية الكبار فى هذا المجال مسئولية تضامنية فإننا نوجه خطابنا إليهم باعتبار أدوارهم التى يقومون بها فى عمليات التنشئة ، والتربية، والتوجيه ، كُلٌّ حسب جسامة الدور الذى يؤديه فى هذه العمليات التى هى فى مجموعها حبل الوريد بين الأجيال ، وهى الجذر الحقيقى لكل ما نسميه التاريخ الحضارى للإنسان . هذا الخطاب موجَّه إلى الآباء ، وإلى ممثلى سلطة التربية ، والتعليم، والتوجيه على اختلاف مجالاتهم، وتفاوت مستويات قدرة التحكم التى يمثلونها ، وإلى كل من خوَّلته صلاحياته القانونية والاجتماعية حق محاولة التأثير فى الأجيال الناشئة .

الصغار موضوع الحديث

لا نتناول فى هذا الحديث كل صغار المجتمع ، ولكن نتناول من بينهم فئة محدودة ، ومع ذلك فهى ذات خطر كبير فى توجيه حياة المجتمع ، وفى الصورة التى سوف يتشكل من خلالها مستقبله ، هذه هى فئة التلاميذ أو الطلاب الذين ينتظمون فى سلك الدراسة الثانوية والجامعية بأقسامها المختلفة . أما لماذا اخترنا هؤلاء موضوعاً للحديث فلأنهم - بحكم هذه التلمذة - هم الرصيد البشرى الذى يتعهده المجتمع فى الحاضر ، ويرشحه ليتولى فى المستقبل ، كل ما هو قيادى فى تسيير عجلة الحياة الاجتماعية

وتوجيهها . بدءاً من الأعمال التى تعلو فوق مجرد العمل العضلى ، وحتى أعلى مراتب القيادة فى مجالات الحياة الاجتماعية ومرافقها ولا يعنى ذلك أننا لا نقيم فى تفكيرنا وزناً «للصغار الآخرين» من أبناء المجتمع ، أولئك الذين اصطلحنا على أن نسميهم «بالمتسربين من العملية التعليمية» ، والذين يكوّنون جزءاً من كتلة الأمية فى الحاضر ، ومن رصيد الفقر والتخلف للمستقبل ، لكن هؤلاء لهم شأن آخر ، ولهم حديث آخر ، ومن الخير ألا تتداخل موضوعات الحديث فتعوق وضوح الرؤية والفهم ، وكفاءة التدبير والفعل .

القضية المطروحة ؟

والقضية التى نطرحها فى هذا المقال تدور حول أنواع معينة من السلوك الضار والمستهجن ، يشيع صدورها عن أعداد كبيرة من التلاميذ وطلاب الجامعات فى الوقت الحاضر . وقد آن الأوان لكى نتحدث عن هذه السلوكيات فنسميها باسمها الحقيقى بدلاً من استمرار اللف والدوران ، ونواجهها فى أمانة وشجاعة ، ونقدر حجمها بطرق العلم الموضوعى . ثم نحاول أن نفهم ما وراءها من أسباب أو عوامل أدت إليها . وما ينتظر أن تسفر عنه أو تؤول إليه من نتائج . وعلى ضوء هذا كله نتقدم لتدبير العلاج .

أتناول فى حديثى الراهن أربعة نماذج من هذا السلوك الذى أصفه بالضار والمستهجن : وهى : الغش فى الامتحانات المدرسية

والجامعية ، والزوغان من المدرسة ، وإساءة التصرف فى قاعة الدرس بما يستتبع الطرد أحياناً ، والتطاول على المدرسين بأشكال أهونها اللفظ الخارج وقد تصل فى قبحها إلى ما هو أسوأ من ذلك بكثير .

وقد أتيح لى مع مجموعة من الزملاء الباحثين أن ندرس هذه السلوكيات المستهجنة فى إطار دراسة مسحية تمتد لتشمل سلوكيات أخرى كثيرة بين تلاميذ المدارس الثانوية والجامعات ، غير أننى أكتفى باجتزاء النماذج الأربعة المذكورة لأن المقام لا يسمح بأكثر من ذلك . وتتلخص النتائج التى حصلنا عليها من هذه الدراسة فيما يأتى : أولاً : اعترف لنا ٤٢٪ من أفراد عينة تلاميذ المدارس الثانوية بأنهم غشّوا فى الامتحانات . ثانياً : أقر ٢٩٪ من التلاميذ بأنهم سبق لهم الزوغان من المدرسة . ثالثاً : أقر ٣٠٪ من التلاميذ بأنهم سبق أن أساءوا التصرف فى قاعة الدرس إلى درجة استوجبت طردهم من القاعة . رابعاً: اعترف ١٣٪ بأنه سبق لهم أن تطاولوا على مدرسيهم بأشكال وبدرجات مختلفة وصلت أحياناً إلى حد التشاجر . هذه هى نماذج السلوكيات الأربعة التى وصفتها بأنها ضارة ومستهجنة ، وهذه هى أحجام حدوثها بين شباب المدارس الثانوية (البنين) .

أما عن نظائر هذه النماذج بين شباب الجامعات فقد ارتسمت أمامنا الصورة الآتية : اعترف ٢٦٪ من الطلاب الذكور و٢١٪ من الإناث بموضوع الغش في الامتحانـات . وأقر ١٦٪ من الذكـور و٨٪ من الطالبات بأنهم أساءوا التصـرف في بعض المواقف مما استدعى طردهم من قاعة المحاضرة . كما أقر ١٥٪ من الطلاب و٩٪ من الطالبات بالتورط في المشادة مع الأساتذة والتطاول عليهم . أما مسألة الزوغان فلا محل للنظر فيها بالنسبة للجامعة .

هذا هو مضمون السلوكيات الضارة والمستهجنة التي اتخذ منها موضوعاً للقضية المطروحة في هذا المقال . ولكي يطمئن القارىء إلى مصداقية الأرقام التي أوردناها ، وإلى قيمتها في تحليل الحاضر واستشفاف المستقبل أبادر فأقرر أن هذه الأرقام مستخلصة في إطار بحث ميداني على درجة عالية من المنهجية العلمية المنضبطة ؛ فالبيانات الخاصة بتلاميذ المدارس الثانوية مستمدة من عينة من التلاميذ كبيرة بكل المقاييس بلغت ١٤٦٥٦ تلميذاً . وهي منتخبة كما ينبغي أن يكون انتخاب العينات العلمية حسب قواعد علم الإحصاء لتمثل جمهور تلاميذ المدارس الثانوية الذكور في جميع أنحـاء الجمهـورية بمـا في ذلك الـريف والحضر والواحات .

والبيانات المتعلقة بطلاب الجامعات تعتمد فى استخلاصها كذلك على عينة كبيرة تمثل تمثيلاً أميناً طلاب جميع الكليات بجميع الجامعات على مستوى الجمهورية أيضاً ، وقد بلغ عددهم أكثر من عشرين ألف طالب وطالبة ، منهم ١٢٧٩٧ من الذكور و٧٢٥٥ من الإناث . وهناك شروط منهجية أخرى غير أحجام العينات وحسن انتخابها ، لابد من مراعاتها في مثل هذه البحوث وقد حرصنا بالفعل على توفير هذه الشروط جميعاً بأفضل صورة ممكنة ، غير أن المقام هنا لا يسمح بتفصيل القول فيها ، ومع ذلك فهى مسجلة وموثقة ضمن المنشورات العلمية للمركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية الذى تعهد هذه البحوث بالرعاية الأدبية والمادية . أقول هذا لأن من حق القارئ أن يتساءل عن مدى مصداقية الأرقام المذكورة فى مثل هذا المقام حتى يتبين إلى أى مدى يستطيع أن يوليها ثقته ويبنى عليها توقعاته ومخططاته . وقد رأيت من واجبي أن أحترم هذا الحق وأستجيب لمقتضياته داخل الحدود التى يسمح بها المقام .

الأسئلة التي تثيرها القضية

تثير هذه القضية عدداً كبيراً من الأسئلة المهمة ، التى تشف عن مغزاها ، ويقتضى بعض هذه الأسئلة إجابة فورية ، ويستثير بعضها الآخر أفكاراً وتأملات تقوم كمشروعات إجابة ، وربما

احتاجت إلى مزيد من النظر طلباً لقدر معقول من التنسيق والتكامل فيما بينها لتتوفر لها درجة مُثلى من الوضوح والفاعلية . يأتى فى مقدمة هذه الأسئلة سؤال تفرضه البداهة : لماذا نثير هذه القضية ؟ والإجابة هى أننا نثيرها لأنها تتعلق بسلوكيات تصيب العملية التعليمية فى صميمها ، ومن ثم تعرِّض مستقبل هذه العملية ، ومستقبل الشباب المنخرط فيها ، ومستقبل المجتمع المصرى كله لأخطار مدمِّرة . وقد اخترت لفظ «الدمار» هنا لأننى أعنيه تماماً ؛ فالسلوكيات التى وصفناها تدمِّر العملية التعليمية بمعنى أنها تستأصلها من جذورها ، ومن ثمّ تدمِّر مستقبل الشباب، وتخرِّب مستقبل الوطن . ولا جديد فى هذا القول بالنسبة لطبيعة هذه السلوكيات إذا تمكنت من فرد بعينه من بين الطلاب ، كلنا نعرف ذلك وكلنا نتحدث عنه فى حدود الظروف والمصالح الضيقة . ولكن الجديد إنما يتمثل فى الأبعاد التى بلغتها هذه السلوكيات فى انتشارها بين جمهور التلاميذ . هذه الأبعاد التى ذكرناها أبعاد انتشار وبائى ، مما استوجب القول بأننا بصدد خطر يهدد بدمار واسع النطاق . هذا عن السؤال الأول . ثم يأتى بعد ذلك سؤال ثان : ولماذا اخترنا هذا التوقيت لإثارته ؟ والجواب مركَّب ينطوى على عدة عناصر : منها أن الأبعاد التى ذكرناها آخذة فى التمدد والتضخم بحيث قاربت أن تصبح هى القاعدة

بينما العكس هو الاستثناء . ومنها أن كل من له صلة بالتعليم يعرف بوجود هذه السلوكيات ، ومع ذلك فالصمت العام يغطيه ويسترها لأسباب متعددة تتراوح بين التواطؤ (الذى ينطوى على المعرفة الممتزجة بالمنفعة الأنانية) والتجاهل (الذى ينطوى على غياب المعرفة بأبعاد الظاهرة فى أحدث مراحل تفاقمها) . ومنها كذلك أن الحديث يدور هذه الأيام وتزداد نغمته ارتفاعاً يوماً بعد يوم حول إصلاح التعليم. ولا أظن أن من يهتم اهتماماً صادقاً لوجه الله والوطن والضمير بإصلاح التعليم يمكنه أن يتغاضى عن هذا الموضوع الذى نحن بصدده . ومن ثم فقد رأينا فى إصلاح التعليم إطاراً ملائماً نقدم من خلاله هذا الحديث لكل مسئول عن إدارة مرفق التعليم : بدءاً من الأستاذ الدكتور وزير التعليم ، إلى الأساتذة رؤساء الجامعات وعمداء الكليات ، إلى السادة المسئولين عن سلامة العملية التعليمية فى المعاهد المتوسطة والمدارس الثانوية والإعدادية ...... إلخ .

ثم يأتى سؤال ثالث عن الأسباب أو العوامل التى تضافرت فيما بينها فأدت إلى ظهور الظاهرة على هذا النحو الخطير .. ثم سؤال رابع عن التشابك والتغذية المتبادلة بين هذه الانحرافات التى ذكرناها على وجه التحديد وانحرافات أخرى تهدد أخطارها بشكل مباشر وحاد مسيرة المجتمع وكيانه . ثم سؤال خامس عن

الأسلوب الأمثل لمواجهة هذه السلوكيات الضارة وأشباهها تمهيداً لتقليص حجمها أملاً فى القضاء عليها . وثمة أسئلة أخرى كثيرة تتداعى حول الموضوع . غير أننا نرجئ النظر فيها إلى حديث آخر .

أما حديثنا الراهن فيكفينا منه أنه أتسع لطرح القضية ، وكل ما نرجوه بعد ذلك أن يثير لدى متلقيه الشعور برؤية جديدة لجانب مهم من جوانب الموقف التعليمى فى بلدنا ، وأن نعيش مع هذه الرؤية بعض لحظات الصدق مع النفس ، لكى نتيح لعقولنا حسن التوجه نحو ما تقتضيه هذه القضية من تدبير وترشيد .

انحرافات الطلاب فى معاهد التعليم

كيف حدث ما حدث ؟

الأمر الطبيعى أن نتكلم عن طالب منحرف ، طالب واحد ، أو عن قلة من الطلاب المنحرفين . أما أن نتحدث عن أعداد كبيرة من هؤلاء تصل نسبتها إلى ما يزيد على ثلث التلاميذ جميعا فى المدارس الثانوية (للبنين) ، وخُمس الطلاب الجامعيين فى جميع الكليات التى تضمها جامعاتنا (المدنية) على مستوى الجمهورية ، وأن تكون هذه الانحرافات من النوع المدمر للعملية التعليمية من أصولها إلى فروعها ، فهذا هو الأمر غير الطبيعى ، بمعنى أنه أمر لا يجوز السكوت عليه ، ولا التهوين من شأنه وبمعنى أنه لابد أن يكون دليلا على فساد عميق ، أو على وقوع سلسلة من الأخطاء بالغة التركيب والتشابك أصابت ولا تزال تصيب مرفق التعليم فى مجتمعنا .

كيـف نشأت هـذه الانحرافات وشاعت ؟

الفهم هو الطريق إلى التفسير ، والتفسير هو الطريق إلى العلاج . نقطة البدء أن نستبصر بحقيقة وضعنا ونعترف بأن المشكلة التى نحن بصددها طال عهدنا بها مما أدخل عليها درجة عالية من التعقد زادت وتزيد من تفاقمها . كذلك يلزمنا أن ندرك ونسلِّم بأن مشكلة بهذا الحجم لا يمكن أن تكون قد نشأت وتفاقمت نتيجة عوامل فردية كأن تكون سمات شخصية فى هؤلاء الطلاب على وجه التحديد الذين خرجوا ويخرجون بسلوكياتهم عن الحدود اللائقة أو الواجبة ، بل لابد أن تكون العوامل المسئولة اجتماعية بطبيعتها تتعدى حدود الأفراد المنحرفين إلى مؤسسات المجتمع نفسها . فإذا سلَّمنا بهاتين المقدمتين معاً ، أى التراكم من طول ما تركنا المشكلة تستشرى ، واجتماعية العوامل المسئولة، فقد أصبح الطريق إلى الفهم والتفسير ميسورا وإن لم يخلُ الأمر من قدر معقول من المشقة .

هناك عدد كبير من العوامل الاجتماعية المشاركة فيما نحن بصدده ، بعضها مسئول مسئولية مباشرة والبعض الآخر مسئوليته غير مباشرة . وسوف نفرد هذا المقال لاستقراء هذه العوامل وبيان كيف كان تدخل كل منها وإسهامه بنصيب فيما آل الوضع إليه ، ثم بيان كيف كان تفاعل هذه العوامل جميعا فيما

بينها بحيث ترسب [illegible] هد[illegible] المجـ[illegible] كله كيان متكامل يدعم بعضه بعضا فيعمل على ترسيخ التدهور والدفع فى سبيل تحقيق المزيد منه .

عوامل مباشرة :

نقصد بالعوامل المباشرة مجموع الآليات والعمليات التى ينصبُّ تأثيرها على المعاهد التعليمية مباشرة، أى دون وساطة. وتحت هذا العنوان نجدنا بصدد عاملين رئيسيين : أحدهما تغيُّر الوظيفة الاجتماعية للمدرسة (أو الجامعة أو أى معهد تعليمى) ، والثانى هو تآكل مفهوم العقاب حتى شارف على الانقراض . ومع أن العاملين ترتَّبا أصلا كنتيجتين (ضمن نتائج أخرى) لأساليب اللعبة السياسية كما مورست فى جزء كبير من تاريخ مصر الحديث فإنه مما يساعد على مزيد من وضوح الفهم لهذا الموضوع الذى نحن بصدده ألا ندمجهما معاً ، لأن إدماجهما فيه من الخسارة للفهم المدقّق أكثر مما فيه من الربح .

١ - تغيُّر الوظيفة الاجتماعية للمدرسة والجامعة :

المدرسة مؤسسة اجتماعية ، وتعليم النشء (أى تلقينه مجموعة من المعلومات النظرية وتدريبه على مجموعة من المهارات العملية) وتربيته (أى غرس منظومة بعينها من القيم فيه) هما شقا

الوظيفة الأصلية التى من أجلها أنشئت هذه المؤسسة . لكن من سنن الحياة الاجتماعية أن وظيفة أية مؤسسة لا تثبت على حال واحد آماداً طويلة ، بل تتوالى عليها تغيرات لا آخر لها ، يضاف بعضها إلى الوظيفة الأصلية فينميها ويدعمها ، ويتدخل البعض الآخر ليعرقل تلك الوظيفة وربما تهددها فى صميم وجودها . وقد حدث هذا بالنسبة للمدرسة (نقصد لدور العلم جميعا) فى مجتمعنا ، ووقع عليها التغيير بفعل قوى متعددة الطبائع والمصالح والأوزان ، فكانت المحصلة النهائية (من خلال سلسلة من التفاعلات بالغة التعقيد) تقليص الدور الأصلى من ناحية ، وتشويهه من ناحية أخرى ؛ فأما عن التقليص فقد انكمش الدور التعليمى الى أقصى درجة فأصبح لا يزيد على تعبئة مجموعة من المعلومات فى الأدمغة ثم إعطاء أصحابها شهادة مختومة بأن الدماغ امتلأ بقدر كذا . وأما عن التشويه فقد جاء من خلال العمل السياسى ؛ إذ اكتشف رجال السياسة عندنا (فى عهد الأحزاب، ثم بعد أن ألغت الدولة الأحزاب، ثم بعد أن عادت الأحزاب من جديد) أن المدرسة من حيث كيانها المادى البشرى إن هى إلا حشد من صغار الشباب في مكان بعينه وزمان بعينه ، فلم لا يستغل هذا الحشد كأداة فى لعبة السياسة ؟ ومن ثم فقد أقدموا على استغلال هذا الحشد فعلا ، بصورة أخذت تزداد تبلوراً مع

الأيام منذ الثلاثينيات، ولا يزال هذا يجرى تحت سمعنا وبصرنا فى أيام التسعينيات التى نعايشها . وقد تغير اللاعبون على مر هذه العقود جميعا ، وتغيرت بعض القواعد الرئيسية للعبة ، بينما بقيت ميكانيكيتها التفصيلية على ما هى عليه . أما الذى ضاع نتيجة لجهود الجميع فهو المدرسة كمؤسسة اجتماعية نشأت أو أنشئت بهدف تعليم النشء وتربيته . ومع ضياع الكل (الذى هو المدرسة) ضاعت هوية الأجزاء (الامتحان، والمواظبة، والاحترام)، ضاعت فعلا من وجدان الجميع .

٢ - تآكل مفهوم العقاب :

بغض النظر عن مفهوم المدرسة وما أصاب هذا المفهوم ومحتواه من ضياع فقد جرت عملية أخرى أسهمت بنصيب كبير فى تفاقم مشكلة الانحرافات التى نحن بصددها . وتتلخص هذه العملية فى وقوع سلسلة من التغيرات المتلاحقة أصابت مفهوم العقاب فى وجدان مواطنينا (نحو أبنائهم بوجه خاص) فشلّت معظم فاعليته كعنوان على مجموعة من الإجراءات التى لابد من تطبيقها فى بعض المواقف التربوية . ومع ذلك لا يجوز أن يغيب عن خاطرنا أن مفهوم العقاب لايزال يلقى عناية علماء النفس والتربية المعاصرين، ولا تزال البحوث تتوالى حول أفضل الشروط التى إذا روعيت عند تطبيقه-أمكن الحصول منه على أفضل عائد .

ويتلخص ما حدث لدينا فى وقوع نوعين من التغيرات ، جرى أحدهما على المستوى النظرى ، وجرى الثانى على المستوى العملى. ولابد من الرجوع بذاكرتنا قليلا إلى الوراء لكى نفهم كيف حدث ما حدث. تبدأ القصة بانتهاء الحرب العالمية الثانية فى سنة ١٩٤٥، وعودة الاتصال الميسَّر بيننا وبين الخارج (وهو الغرب فى معظم الأحيان) . ومع مزيد من تكثيف الاتصال ، عبر أدوات الإعلام وعبر المبعوثين خاصة والمثقفين عامة بدأت ترد إلينا كثير من الأفكار والنظريات فتلقى لدينا حظوظا متفاوتة من الاهتمام والترحيب . وكان من بين هذه الأفكار والنظريات ما يمس موضوعات التربية بوجه عام وموضوع العقاب بوجه خاص . وكان التوجه الرئيسى لهذه الأفكار والنظريات يدعو إلى تأكيد قيمة الحرية والتلقائية فى تنشئة الصغار ، ورفض العقاب وتجريحه كوسيلة تربوية ، واعتباره دليلا على فشل المربى أكثر منه دليلا على عيب في النشء . بدأت هذه الدعوة (كما هى العادة فى كثير من الدعوات) خافتة الصوت محدودة النطاق ، ثم ما لبثت أن انتشرت لتملأ أعمدة جرائد الفترة ومجلاتها ، ثم أصبحت تردد على ألسنة كثير من المواطنين فى أحاديثهم العادية . حدث هذا على المستوى النظرى ، ولا تزال بقاياه تطالعنا من حين لآخر حتى يومنا هذا وخاصة فى العيادات النفسية من خلال أحاديث الخلافات بين

الوالدين حول ما جرى وما يجرى بسبيل تربية أطفالهما. والنتيجة العامة فى نهاية المطـاف هى إمـراض الضمائر حول مفهوم العقاب .

وننتقل الآن إلى ما حدث على المستوى العملى . ويعود المشهد بنا مرة ثانية إلى ما فعلته اللعبة السياسية ، ولكن من زاوية جديدة مغايرة لمنظورنا الذى أوردناه منذ قليل . فالمنظور السابق (الخاص بلعبة السياسة أيضا) يتناول تفريغ معاهد العلم من محتواها المعنوى إذ تبدو فى نظر اللاعبين مجرد حشود شبابية تنتظر من يستغلها لمؤازرة هذا الحزب أو ذلك التيار (ولا يهم بعد ذلك أن تصبح معاهد علم بلا علم) . أما المشهد الجديد فيبدأ فى الخمسينيات ، وتنتظم أحداثه من خلال عمليتين رئيسيتين قامت عليهما اللعبة فى معظم فصولها ؛ هاتان العمليتان هما : «ترويع القيادات التربوية» ، و «عبث أهل الثقة بعد تحييد أهل الخبرة» . هذان عنوانان على كم هائل من الأحداث لانستطيع أن نعرضها بما يوفيها حقها فى هذا المقام مهما أوتينا من الإعجاز فى القدرة على الإيجاز . ولذلك يكفينا فى هذا الصدد ذكر بعض الإشارات المحدودة. فقد ورث نظام الحكم الجديد في يوليو سنة ١٩٥٢ بيئة تعليمية هشة ، شكلا ومضمونا كما أوضحنا من قبل . هذه حقيقة تاريخية لابد من الشهادة بها . لكن إحقاقا للحق أيضاً لابد من أن

نضيف أن هذه البيئة لم تكن أنقاضا . كانت هشة فقط ، لكنها ظلت محتفظة بهيكلها قائما على قدر من التماسك رغم تهافته . تدفقت الأحداث السياسية بعد ذلك بغزارة شديدة يشيع فيها ومن حولها شعور عام بالتوتر يتردد مضمونه بين الترقب والتخوف والقلق . وقد أصاب معاهد التعليم وأهلها من ذلك عنت كبير ، ما بين حملة للتطهير ، وتهديد بمزيد من التطهير ، وتعريض ببعض أساتذة الجامعات تلميحا أحيانا وتصريحا أحيانا أخرى ، ثم ما كان من أحداث مارس ١٩٥٤ ، وما أعقبها بعد بضعة شهور من طرد ما يقرب من خمسين عضوا من أعضاء هيئة التدريس بالجامعات ، وإلغاء نظام انتخاب عمداء الكليات ليحل محله تعيينهم من قبل السلطة السياسية مباشرة .. الخ وكانت الحصيلة النهائية لهذه الأحداث جميعا أن آمن أهل العلم والتعليم بأن أمورهم لم تعد بأيديهم ؛ وهكذا تم ترويع أعمدة السلطة التربوية فشملتهم نتيجة لذلك جميع أعراض «انكسار الروح المعنوية» ؛ وكان من أهم هذه الأعراض انحسار دور المعلّم، أو اختزاله ، فبعد أن كان دورا ثريا لأنه مركّب من أدوار جزئية متعددة ، فيها التعليم ، والتربية ، والتثقيف ، والصداقة ، والقدوة ، بل وتقديم العون والحماية المادية والأدبية أحيانا ، أخذ فى الانكماش والتراجع عن آفاقه ليقترب ما أمكن من أداء جزئية واحدة هى

تلقين المعلومات داخل قاعة الدرس فى الوقت المحدد حسب جدول الدراسة المحدد ، وأسقطت الأجزاء الأخرى تماما ، عن وعى أحيانا ، وعن ذبول بغير وعى أحيانا أخرى ، (مجرد نمط جديد للتكيف يضمن السلامة فى مواجهة ظروف بيئية شديدة التهديد لكيان المعلّم) .

وصحب تيار الترويع هذا . منذ أيامه المبكرة ، ظهور البوادر الأولى لتيار آخر سار وتقدم مع الأول بالتوازى ، وهو ما سمى فيما بعد « الاعتماد على أهل الثقة » (فى مقابل أهل الخبرة) . وظهر أهل الثقة فى الميدان وتولوا تسيير دفة الأمور . وكان شغلهم الشاغل أن يظلوا أهلا للثقة لدى الحاكم ، وترجموا ذلك بأن يحققوا له أكبر قدر من الهدوء والسكينة حول مسيرة العملية التعليمية ، وكان هذا الهدوء يعنى أشياء كثيرة أخذت تسفر عن وجهها الحقيقى يوما بعد يوم : فى البدء كان يعنى أن التعاطف مع الأساتذة المفصولين لا يجوز ، وأن أى رأى يحمل شبهة النقد للأمور العامة (ناهيك عن الأمور السياسية) محظور ، ثم اتسعت جعبته ليشير بأن لا داعى لما يسمى بالمحاضرات الثقافية العامة وما شابهها من نشاطات جامعية ، ثم ازدادت الجعبة اتساعا لتشير فى نهاية الأمر بأن أى شىء يثير جدلا أو ضوضاء (كاحتدام خلاف بين بعض الأساتذة) مرفوض لأنه سوف يقلل من ثقة الحاكم فى أهل الثقة ، ثم تطور

مطلب الهدوء فأصبح مطلبا للتكتم حتى على المخالفات، وخاصة إذا صدرت عن من هم أهل حظوة عند أهل الثقة سواء أكان أصحاب الحظوة هؤلاء طلابا أم عاملين أم كانوا من بين أعضاء هيئة التدريس .

وتفاعل التياران فيما بينهما ، «ترويع أعضاء هيئة التدريس» و«التكتم على مخالفات ذوى الحظوة» ، وأسفر الحساب الختامى لهذا التفاعل عن تآكل مفهوم العقاب ، وانقراض إجراءاته فى معظم الأحوال .

عوامل غير مباشرة :

السمة الرئيسية للعوامل غير المباشرة أنها لا تعتمد فى وجودها أصلا على وجود المؤسسة التعليمية ، ومن ثم فإن فاعليتها لا تكون موجهة بالضرورة إلى التأثير فى هذه المؤسسة. أى أن تأثيرها فى مؤسسات التعليم يأتى بالعرض لا بالجوهر . هذا هو أساس التفرقة التى نقيمها بين عوامل مباشرة وأخرى غير مباشرة . وقد رأينا أن العاملين المباشرين اللذين أتينا على ذكرهما يعتمدان من حيث كيانهما على وجود المعاهد التعليمية وجودا مادياً .

من ينظر فى حياتنا الاجتماعية الراهنة نظرة المفكر الأمين سعيا وراء التدبير المخلص يجدها زاخرة بالعوامل التى تنخر فى

كيان معاهد التعليم لدينا ، بل وفى صميم العملية التربوية كلها (فى المدرسة وفى البيت) . غير أننا سنعرض بشىء من التفصيل – فيما يلى – لعاملين اثنين من بين هذه العوامل المتعددة لأنهما يأتيان فى رأينا على رأس القائمة :

١ – تشوُّه الضمير العام :

جاء فى لسان العــرب أن كل شــىء لا يوافق بعضه بعضاً أشوه ومشوَّه . والشوَه مصدر الأشوه والشوهاء ، وهما قبيحا الوجه والخلقة . وجاء كذلك تشوَّه له أى تنكَّر له . وهذا بالضبط ما حدث للضمير العام فى مجتمعنا على مر الخمسين سنة الماضية ، فقد أصابته تغيرات غير منتظمة ولا محسوبة ، ومن ثم فقد أصبح يموج بمجموعات من القيم ليس بينها اتساق ولا تناسق ، كما أنها تنطوى على قدر كبير من التنكر لمنظومات قيمية أخرى كانت من قبل تنفرد بالساحة أو تكاد . فإذا نظرنا من هذه الزاوية إلى انحرافات الطلاب (فى حدود الفئات الأربع التى سبق أن عرضنا لها) وجدنا أنها جزء من كل . فما يقع منهم تقع نظائره فى مجالات أخرى ، وما تلقاه انحرافاتهم هذه من تغاضٍ أحيانا ، وتواطؤ أحيانا أخرى يحدث مثله تماما مع النظائر التى شاعت من حولنا فى جميع أرجاء المجتمع. وأخطر أبعاد التشوُّه بصورته الواقعة فعلا هو ما أصاب إدراكنا للقيم التى نحتكم إليها فى

حكمنا على بعض الأفعال ؛ ففعل الغش بوقائعه المادية المعروفة كنا نراه حتى أوائل الخمسينيات فندركه مباشرة على أنه فعل مجرمٌ ، ومن ثم فقد كان مجرد إدراك وجوده يحمل معنى استنكاره ويحفز إلى معاقبة مقترفه . غير أن هذا الإدراك دبَّت فيه عوامل التحلل على مر الأعوام حتى وصلنا إلى ما نحن فيه الآن ، فقد أصبح معظمنا يرون وقائعه المادية فيدركون فيها دليلا على أن فاعلها يطلب نجدة ، ومن ثم فهم يسارعون إلى نجدته (يتطوع الآن كثيرون من المراقبين فى لجان الامتحان بالمسارعة إلى تقديم النجدة المطلوبة أى إلى تقديم عناصر الغش ، بشكل أو بآخر) . وقد لا يكون لبعضهم مصلحة شخصية في ذلك ، مما يعنى أنه حدث تشوه حقيقى فى الضمير العام، ولم تعد المسألة تقتصر على سلوك مجموعات من المنتفعين ومنتهزى الفرص . هذا ما يحدث فعلا بالنسبة للغش ، ويحدث ما يعادله بالنسبة لسائر أنواع الانحرافات التى ذكرناها . وما يقع فى محيط الطلاب ليس إلا صدى لما يحدث في المجتمع العريض، بمؤسساته الرسمية وغير الرسمية انظر مثلا فى ظاهرة الرشوة .

٢ - الإعلام المرئى :

تشير البحوث الميدانية المتعددة ، وقد أجريت فى كثير من المجتمعات ، إلى خطر الإعلام المرئى من حيث قدرته على التأثير

فى نفوس مشاهديه ، تأثيرا ينفذ إلى مشاعرهم وسلوكياتهم. صحيح أن التأثير لا يتوزع بمقدار واحد على الجميع، فهناك فروق بين الأفراد فى هذا الصدد تتدخل فى حسمها عناصر كثيرة كالعمر والخبرات السابقة والاتجاهات النفسية الأساسية ... إلخ ، ولكن التأثير موجود على كل حال ، وخاصة إذا ما توافرت شروط بعينها ؛ وتتوافر كثير من هذه الشروط عادة فى حالات المشاهدين من الشباب . وجدير بالذكر أن التأثيرات التى نعنيها لا يمكن تتبعها تفصيلا كأن نقول مثلا إن هذا الفيلم بالذات يترتب عليه كذا، بينما يترتب على ذاك المسلسل تأثيرٌ اسمه كذا ... إلخ ولكن التأثيرات الجزئية تتجمع فيما بينها ، وتجرى عليها تصنيفات تلقائية مختلفة فى نفوس مشاهديها (تماما كما يجرى على جزئيات خبراتنا وهى تتجمع فى وعاء الذاكرة بعيدة المدى) فينتهى الأمر بها إلى إكسابهم توجهات معينة لا تلبث أن تصبح قوالب آسرة لسلوكياتهم . وما يعنينا فى هذا المقام هو هذا الترسيب العام الذى يحتوى على كثير من بذور قيم بديلة تحاول أن تنغرس فى نفوس متلقيها لتقوم لديهم كسند داخلى يحرّضهم ويقويهم على رفض ما تحاول بقايا المؤسسات الاجتماعية التى لا تزال قائمة أن تغرسه . فى هذا السياق يلزمنا أن نشهد بأن الإعلام المرئى (وأنا أخصه بالذكر هنا لا لأن سائر أنواع الإعلام لا تأثير

لها ولكن لأنه أقواها) أباح ولا يزال يبيح لنفسه (باسم الجانب الترويحي من رسالته وبفعل الجانب الاقتصادى من نشاطه) ، السخرية من كثير من المقدسات الاجتماعية ، وقد جاءت معظم هذه السخرية شديدة الفجاجة بما يتناسب وفجاجة الذوق فى كثير من الأعمال التمثيلية لدينا . ومن ثم فقد أسهمت ولا تزال تسهم بقوة فى مزيد من إفساد مناخ التنشئة الاجتماعية لدينا بصورة عامة . وجدير بالذكر أن الأعمال الكوميدية ليست وحدها مصدر الأذى لهذا المناخ فيما يعرض إعلامنا ، ولكننا نخصها بالذكر لأن أمرها قبيح قبحا متكاملا فى الشكل والمضمون . ولكن هناك مواداً أخرى كثيرة تسهم بنصيبها كذلك فى دعم مناخ الانحراف وتمزيق الستار الفاصل بين ما يجوز وما لا يجوز . (كالإعلانات وما يعرض فى معظمها ، ومباريات كرة القدم وما نشاهده أثناءها فى الملاعب والمسلسلات الأجنبية وما تمطرنا به من قبائح ... وغير ذلك كثير). وأمام هذا الوابل من الغذاء المعنوى الفاسد يصبح من المحال على النفوس ألا تمرض ، وبصورة خاصة نفوس الشباب .

خـاتمة :

أما بعد ، فقد وضعت نصب عينيَّ أن أوضح كيف نشأت انحرافات الشباب التى سبق أن ذكرناها وكشفت عنها الدراسة الميدانية فى مدارسنا وجامعاتنا ، وفى هذا السبيل تكلمت عن

عوامل مباشرة وأخرى غير مباشرة أسهمت فيما وصلت إليه معاهدنا التعليمية من أحوال تثير الأسف على الحاضر ، والإشفاق من المستقبل . وغني عن البيان أننا راعينا الإيجاز فيما ذكرنا من عوامل سواء فى حصرها وفى وصفها وفى تحليل آثارها ، ومعنى ذلك أن هناك عوامل أخرى مباشرة غير ما ذكرنا ؛ مثال ذلك عامل الزحام داخل قاعات الدرس وهو ما يغرى بالكثير من العبث والفساد الذى يتخفى فى هذا الزحام فلا يمكن ملاحقته ، ومثال آخر قصور الخدمة التعليمية نفسها المرتبطة بضعف تأهيل أعداد كبيرة من المدرسين أو بفتور همتهم . كذلك هناك عوامل أخرى غير مباشرة تضاف إلى ما ذكرنا ؛ من هذا القبيل مستوى التفكك الذى بلغته كثير من الأسر نتيجة لظروف الحياة التى لم تعهدها معظم هذه الأسر من قبل ، ومن هذا القبيل أيضا ندرة وجود القدوة أمام الشباب فى حياتهم الاجتماعية الراهنة .

خلاصة القول أن ما ذكرناه قليل من كثير ، ولكن العبرة فى هذه الأمور بتبليغ الرسالة فى جوهرها ؛ ويبقى بعد ذلك أن نتساءل : وكيف يكون العلاج ؟ .

إصلاح ما أفسد الدهر
فى التعليم

فى عدد من الدراسات الميدانية المنضبطة ، التى تم إجراؤها على امتداد السنوات القليلة الماضية ، وتناولت سلوكيات أعداد كبيرة من تلاميذ المدارس الثانوية (البنين) ، وطلاب الجامعات (الذكور والإناث) فى واقعنا المصرى ، تبين لنا شيوع أنماط من الانحرافات بينهم من شأنها تدمير عملية التعليم من جذورها إلى فروعها - وقد توقفنا عند أربعة من هذه الأنماط هى : الغش فى الامتحانات ، والزوغان من الانتظام فى الدراسة ، وإساءة التصرف فى قاعة الدرس بما يستوجب الطرد من القاعة ، والتطاول على المدرس فى كثير من الأحيان . ونحن نتكلم عن شيوع هذه السلوكيات بين نسب كبيرة من التلاميذ وطلاب الجامعات لا عن وقوعها من أفراد قليلين . ولما كانت الدراسات التى كشفت عن هذه الحقائق قد أجريت على عينات من التلاميذ

والطلاب روعى فى انتخابها توفير جميع الشروط الإحصائية التى تجعلها ممثلة تمثيلا دقيقا لجمهور الطلاب فى المدارس الثانوية وكليات الجامعات المصرية فى جميع أنحاء القطر فمعنى ذلك أن لنا الحق أن نستنتج أن هذه الانحرافات شائعة بين طلابنا على مستوى القطر كله بنسب لا تكاد تختلف عما كشفت عنه عيناتنا التي تناولتها التحليلات الفعلية . وهو ما يعنى أننا بصدد ظاهرة بالغة الخطورة ، شديدة التهديد لمستقبل شبابنا ، ومستقبل التعليم لدينا .

وفي محاولتنا أن نفهم ونفسر وقوع هذه الظاهرة ، وكيف وصل الأمر بها إلى بلوغ ما بلغته من أبعاد واضحة الدلالة تبين لنا أن وراء هذه الظاهرة عمرا مديدا قضته فى مزيد من الانتشار والاستفحال، وأنه على طول هذا العمر كانت هناك عوامل مباشرة وأخرى غير مباشرة تفعل فعلها في إذكاء هذا الانتشار وهذا الاستفحال . فأما العوامل المباشرة ففى مقدمتها عاملان رئيسيان، هما تغير الوظيفة الاجتماعية للمدرسة (والجامعة) من مؤسسة للتعليم والتدريب والتربية إلى مجرد مجمّعات للحشود الشبابية تصلح للاستعمال كأدوات للضغط فى لعبة السياسة ، هذا عامل . والعامل الثانى هو تآكل مفهوم العقاب إلى درجة الانقراض التام فى كثير من الأحيان . وأما العوامل غير المباشرة

(وهى عوامل أصابت المجتمع بأسره بما فيه من مؤسسات تعليمية) فيأتى على رأسها عاملان كذلك ، هما :

١ - تشوه الضمير العام مما أدى إلى اختلال القدرة على إدراك وجه التأثيم أو التجريم لبعض الأفعال .

٢ - رسائل الإعلام عموما ، والمرئى منه بوجه خاص ، وما أتت به هذه الرسائل من عدوان على كثير من المقدسات الاجتماعية .

ونحاول الآن نجيب عن السؤال الذى يفرض نفسه بعد ما قدمنا من وصف وتحليل ، وهو : ما العمل؟

الطريق إلى الحل :

هناك منطق عام يصدق على جميع الحلول التى يجب الاتجاه إليها عندما نكون بصدد مشكلات اجتماعية طال العهد عليها فتعددت عناصرها وتشابكت عواملها، وتراكمت رواسبها بحيث أصبحت شبيهة بالأمراض المتوطنة . وبمقتضى هذا المنطق يلزمنا أن نتوجه منذ البداية إلى السير فى طريقين معاً ؛ أحدهما طريق ابتكار الحلول قصيرة الأجل أو سريعة العائد ، والثانى هو التخطيط والتدبير للحلول طويلة الأجل أو بطيئة العائد . الحلول العاجلة مطلوبة لأن تدهور الحال فى المؤسسات التربوية قد جاوز

كل مبررات الصبر أو التغاضى وأصبح ينطوى على أخطار تنذر بأوخم العواقب فى الحاضر والمستقبل (ويخيل إلينا أن البوادر المنذرة قد بدأت فعلا) ، ولأن صورة مؤسساتنا التعليمية كما تشهدها الضمائر الأمنية (فى الداخل) والعيون المتربصة (فى الخارج) أصبحت تدعو للرثاء عند الأولين ، وتذكى الشماتة عند الآخرين ، بينما يُجمع الطرفان على وضع علامات استفهام كثيرة حول مصداقية هذا الكيان فى أداء الوظيفة الموكولة إليه أصلا .

والحلول الآجلة مطلوبة أيضا لتكون بمثابة إطار عام يضمن التآزر والتنسيق بين الحلول العاجلة كما يملى من التدابير ما يجعلها خطوات فى الطريق إلى سياسة جديدة مستقرة .

وفى الفقرات التالية سوف نقدم عددا من التوجهات العامة التى يجب أن تنتظم فى إطارها جميع الحلول والتدابير المصاحبة. وجدير بالذكر أننا لا نقدم هنا صياغات جاهزة للتنفيذ ، لأن هذا المستوى من صياغة الحلول يجب أن يترك أمره للسلطات المعنية فى مواقعها ، فهى أدرى بالظروف والملابسات التفصيلية المحيطة بها . والمهم هو وضوح الهدف والاستقرار على السير فى الطريق المؤدى إليه .

الحلول العاجلة :

أولا : كل خطـوة فى الطـريق إلى رد الاعتبار للمعلم (أيا كانت مرتبته فى التدرج الوظيفى) بصفته سلطة تربوية تعتبر خطوة على الطريق الصحيح ، بدءاً من سد الاحتياجات المادية ، إلى تخفيف أعباء العمل وترشيد مساره بحيث يصبح مجديا ، وفى الوقت نفسه لائقا بكرامة هذا الانسان «المعلم» . وكل خطوة فى الطريق إلى رد الاعتبار إلى المدرسة (أو الجامعة) باعتبارها مؤسسة تحمل فى ذاتها مجموعة من القيم شبه المقدسة التى تثير فى القادم نحوها قدرا من مشاعر الاحترام والتبجيل تعتبر خطـوة على الطريق السليم ، بدءاً من إعدادها المادى اللائق كمـبانٍ وتجهيـزات معملية ومكتبية وتربـوية ، إلى تطبيـق اللوائـح التأديبية حيث ينبغى لها أن تطبق ، دون تهاون باسم الرحمة ، أو تواطؤ باسم المجاملة ، أو تراخٍ باسم المجاراة لما أصبح مألوفا من تبلد الشعور بالواجب العام أو المصلحة العامة . يدخل فى ذلك بداهة كل ما يتعلق بالامتحانات ، ومجمل سلوك الطالب فى قاعات الدرس وفى حرم المدرسة أو الجامعة ، ويدخل فيـه كذلك كل ماينعكس على صورة المعلم لا باعتباره سُلطة فحسب ، بل وقدوة أيضا .

ثانيـا : لا يجوز أن تستمر ظاهرة «الدروس الخصوصية» بأى شكل من الأشكال مهما بلغت قدرة هذا الشكل على التخفى .

ذلك أن كل من كانت له دراية علمية بطبيعة العلاقات الانسانية وتفاعلاتها يستطيع إذا تعرض بالتحليل الموضوعي لهذه الظاهرة أن يستكشف الكم الهائل من التخريب الذي تصيب به العملية التعليمية في صميمها ، أي في جوهر العلاقة التي يجب أن تستقر بين التلميذ والمعلّم ، والرابطة التي يجب أن تقوم بين المعلم وأدائه الوظيفي في إطار المؤسسة . الدروس الخصوصية مهانة يقبلها المدرس صاغرا في سبيل زيادة دخله ، وهي نقطة قوة (بطانتها الاستعلاء) يسجلها التلميذ (تدعمه الأسرة) في محاولة لترويض هذا المدرس (باعتباره منفذاً إلى الامتحان) في إطار علاقة قوة غير متكافئة ، وهي سلاح غير مشروع يشهره المدرس في وجه المؤسسة التعليمية بجميع رموزها بدأت كثورة عمياء ضد الظلم المادي الذي يقع عليه ثم تطورت لتصبح أداة لابتزاز المؤسسة والتلاميذ جميعا .

ثالثا : الزحام داخل المؤسسات التعليمية ظاهرة لا يستقيم وجودها وصلاح العملية التعليمية . جوهر المشكلة أن الزحام بكل ما ينطوي عليه من عناصر يتعارض تماما مع مقتضيات التعليم . ويتمثل أبسط أوجه التعارض في أن الزحام بطبيعته يعوق تركيز الانتباه الذي هو من ألزم اللزوميات للتلميذ صغيرا كان أو كبيرا ؛ وهو بطبيعته يثير قدرا من الانفعالية أو الاستثارة العامة (المبطنة بشعور بالضيق والقلق) وهو ما يتعارض مع مطالب العمليات

العقلية العليا التى يقتضيها الموقف التعليمى من فهم واستيعاب . ثم إن الزحام بطبيعته يغرى المتزاحمين (وخاصة إذا كانوا شبابا) بارتكاب عدد من القبائح السلوكية نحو بعضهم البعض ، ونحو السلطة التعليمية، المعلم والمؤسسة ، وكلما ازدادت كثافته زادت قدرته على الإغراء بارتكاب هذه القبائح ، كما تزيد إمكانات التخفى والاختباء التى تتيسَّر لمرتكبى هذه الأفعال. ولقد قيل إن هذا الزحام جاء نتيجة طبيعية لتطبيق الشعار القائل بأن العلم كالماء والهواء حقّ لكل مواطن ، وهذا غير صحيح ، والصحيح أنه أتى كنتيجة تراكمية لسلسلة من السياسات قصيرة النظر ، أسوأ ما يميزها أنها تبدأ بالمزايدات السياسية ، وتنتهى بالقرارات التعسفية التى يصدق عليها ما قلناه من قبل من أن القائمين بالتعليم فى قاعات الدرس فعلا يشعرون (ومعهم كل الحق) بأن أمورهم ليست بيدهم، بل ولا بمشورتهم . والمؤسف حقا أن هذا الزحام ينتهى به الأمر (سواء كان ذلك عن قصد أو عن غير قصد) إلى دعم اللعبة السياسية التى لا يرى أصحابها فى مؤسسات التعليم إلا أنها أبنية تتجمع فيها حشود شبابية تغرى باستعمالها كلٌّ حسب مخططاته . هذه مشكلة بالغة التعقيد ، لكن لا يجوز لهذا التعقيد أن يثنينا عن ابتكار «الحل الذكى» للتغلب

عليها فى الغد القريب . وكخطوة أولى نحو إعمال هذا الحل يجب الامتناع عن الإسهام فى زيادة تعقيدها ، وهو أمر لايزال يحدث حتى يومنا هذا .

الحلول الآجلة :

أولا : استقرار السياسة التعليمية أصبح مطلبا ملحًا أمام التغييرات المتلاحقة التى توالت ولا تزال تتوالى على التوجهات العامة والتفصيلية لهذه السياسة . وقعت هذه التغييرات على التعليم بجميع مراحله ، الابتدائى ، والإعدادى والثانوى والجامعى، ولا أظن أن القارىء بحاجة إلى أن أذكر له تفصيلا هذا الذى جرى والذى يجرى ؛ فآلاف الأسر لا تزال تذكر موضوع دمج السنتين الخامسة والسادسة فى التعليم الأساسى، وآلاف الشباب الجامعيين لايزالون يذكرون قرار إلغاء السنة الإعدادية التى كانت تسبق السنة الأولى بكليات الطب ، وأجيال بأسرها تذكر الحلقات السابقة ، وهى تتابع الحلقة الحالية من مسلسل الفصل الواحد أو الفصلين فى التدريس الجامعى - وآلاف القراء يقرأون هذه الأيام عن مسلسل جديد يسمى مسلسل الانتساب الموجَّه ، وهو أحدث المسلسلات ، وأكاد أقطع أنه لن يكون آخرها . وجدير بالذكر أن كل تغيير يأتى ومعه تبريراته ، وبغض النظر عن مصداقية هذه التبريرات ، وبغض النظر عن كل ما تنطوى عليه فالنتيجة النهائية

التى تسفر عنها هذه الموجات المتسارعة من التعديلات ، وتعديلات التعديلات ، عندما تصل أصداؤها إلى تفصيلات العمل اليومى هى انعدام الشروط اللازمة لظهور أنماط مستقرة ومتبلورة لإجراءات العملية التعليمية ، ومن ثم انعدام الشروط الضرورية لبزوغ أنماط مستقرة من ردود الأفعال الصادرة عن آحاد البشر الذين يتعاملون مع هذه العملية التعليمية أخذاً وعطاء . هذه ألف باء الشروط الصحية اللازم توافرها فى البيئة (بما فى ذلك جبهة التعليم فى هذه البيئة) حتى ينطلق أى نشاط إنسانى منظَّم فيحتفظ بنظامه الداخلى ويتقدم نحو مزيد من تفتح إمكانياته . ويبقى بعد ذلك أن نتنبأ ونحن أقرب ما نكون إلى اليقين بصدق هذا التنبؤ بأن الاستقرار المنشود لمرفق التعليم لن يتحقق إلا بالقدر الذى يتولى به أهل العلم والتعليم أمورهم بأيديهم ، والمقصود هنا أن يتولوها فعلا وحقا ، لا قولا وزيفا .

ثانيا : تخفيف جرعة التسييس التى نأخذ بها معظم مرافقنا ومقدَّراتنا . هذا أيضا يعتبر الآن مطلبا ملحاً لإصلاح أمور كثيرة فى حياتنا فى الآونة الراهنة . ومن بين هذه الأمور موضوع التعليم الذى ينصب عليه اهتمامنا فى هذا الفصل . فى فترة ماضية من تاريخنا الحديث ربما كانت جرعة التسييس الشائعة أمراً لا بد منه ، كانت جزءاً من طبيعة الثورة المصرية بعد الحرب

العالمية الأولى ، وربما اقتضتها كذلك ظروف صراع القوى الوطنية ضد كل الأغلال التى كانت تتهددها . لكن ما حدث بعد ذلك أن أصبح التسييس جزءاً من مناخ الحكم الشمولى . ولا تزال الرواسب تلاحقُنا حتى الآن بدعاوى مختلفة وتحت مسميات متعددة .

ليس فى هذه الدعوة إلى تخفيف جرعة التسييس أى تعارض مع ضرورة الثقافة السياسية للمواطنين عامة ، والمثقفين منهم بوجه خاص ، لكن الاهتمام بتحصيل الثقافة السياسية ونشرها شىء ، وهذا الفيض من التسييس الذى نغمر به كل مؤسساتنا الاجتماعية شىء آخر . الثقافة السياسية تمدنا بالإطار المناسب لفهم الأحداث العامة ، داخل الوطن وخارجه ، وتمكّننا من الربط بين الطرفين ، بحيث تزودنا فى نهاية الأمر بالتوجه المناسب الذى يجعل باستطاعتنا أن نصنع لأنفسنا رأيا وموقفا أساسه الاختيار الحر. أما التسييس فهو هذا النشاط الذى نشهده متمثلا فى محاولة تسخير الكثير من مؤسسات المجتمع للدخول مباشرة فى لعبة التضاغط بين القوى السياسية . والمثال الواضح على ذلك ما حدث على مر السنوات القليلة الماضية ولا يزال يحدث على مشهد منا بالنسبة لعدد من النقابات المهنية ونوادى أعضاء هيئات التدريس الجامعية ، فقد استولت عليها جماعات سياسية لتتخذ

منها منابر لما تمثله وما تحاول أن تبثه من توجه سياسى . والنتيجة التى تعنينا هنا هى أن هذا يتم على حساب الوظيفة الأصلية التى من أجلها أنشئت النقابات أصلا . أهم الوظائف الاجتماعية للنقابة أصلا أن توفر أنواعا مختلفة من الحماية لأعضائها ، وأن تلزمهم فى الوقت نفسه بمجموعة من القواعد تدور حول أخلاقيات المهنة . أما الآن، فمع التسييس المتزايد للنقابات ونوادى هيئات التدريس الجامعية ، فإن هذه الوظائف تختفى أو تكاد.

وقد جرى على المؤسسات التعليمية موضوع التسييس هذا بصور مختلفة ، تتناسب مع طبيعة القوى التى تعهدته فى الفترات المختلفة ، وتتناسب طبعا مع كون المؤسسات التعليمية تختلف عن النقابة أو النادى ، لكن المهم أن محاولات التسييس وقعت وأصابت أقداراً متفاوتة من النجاح، تعادلها بالضبط أقدار مكافئة من فشل المؤسسات التعليمية فى أداء الوظيفة التى من أجلها أنشئت ، ألا وهى التعليم ، والتدريب، والتربية .

هذا ما حدث ، وهذا هو معنى التسييس الذى نقصده ، طمس كل المعالم الوظيفية لمؤسسات المجتمع ، وكأن المجتمع يستطيع أن يستغنى عن التعليم والطب والهندسة والصناعة والزراعة .. إلخ لينام ويستيقظ على السياسة ، يطبب مرضاه بالسياسة ، ويهندس بيوته وطرقه وجسوره بالسياسة ، ويقيم مصانعه بالسياسة ،

ويدير مزارعه بالسياسة .. إلخ . هذا بالضبط هو الذى ينبغى لنا أن نراجعه بغض النظر عن توجهاتنا السياسية ، وبغض النظر عن كوننا حكومة أو معارضة، ومن هذه المراجعة نتقدم إلى تصحيح أوضاعنا وتوجهاتنا ، وخاصة بالنسبة للمؤسسات التعليمية ، لأن فسادها يستتبع بالضرورة فساد الحياة الاجتماعية ، ونجاحها شرط لا بد منه لارتقاء الحياة الاجتماعية .

خـــاتمة

أما بعد - فقد حرصنا فى هذا الفصل على أن نقدم ما قل ودل من المقترحات بحلول عاجلة وأخرى آجلة . والمتأمل فى هذه الحلول يجدها وثيقة الصلة بطبيعة مشكلة الانحرافات السلوكية التى شاعت بين الطلاب وأصبحت مهددة للعملية التعليمية بأسرها، كما أنها تأخذ فى الاعتبار منشأ هذه الانحرافات والظروف التاريخية التى أدت إلى تفاقمها . ومع ذلك فبالإمكان التفكير فى مقترحات أخرى للحلول العاجلة تأتى فى الأهمية بعد الاقتراحات الثلاثة التى قدمناها ، ولكن لا يجوز تجاهلها : من ذلك مثلا إعادة النظر فى طبيعة الامتحانات ؛ أيجوز أن تستمر أسئلة الامتحانات بصورتها الراهنة ومعظمها أسئلة لتقدير كفاءة الذاكرة الآلية؟ أم يجب التحول إلى ما يسمى بأسئلة حل المشكلات ؟

أى النوعين يخدم الأهداف الحقيقية للتعليم ؟ وأى النوعين يجعل الغش سهلا ميسورا وأيها يعوقه؟ كذلك لا بد من إعادة

النظر فى نظم الرقابة المعمول بها فى الامتحانات ، فى المدارس ، وفى الشهادات العامة ، وفى الجامعات ؛ لا بد من ابتكار نظم أكثر كفاءة وأقل إتاحة للتسيب .

ولا بد من العمل على سد الثغرات التى تغرى بالعدوان على القانون ، ما العمل فى موضوع «أبناء الأساتذة» وفى موضوع أبناء كبار المسئولين فى الدولة وأقاربهم ؟ أى استطراد فى الحديث عن هذين الموضوعين يعتبر الآن من لغو الكلام ، فقد سبقنى إلى الكتابة الصريحة فيهما كثير من الكتَّاب الأفاضل ، ومن ثم فالمعرفة بأمرهما شائعة ، ولم يبق إلا أن نسلك الطريق إلى المقاومة والتقويم . كذلك لا بد (ونحن فى غمرة هذه الاقتراحات الإضافية) من مزيد من ترشيد الإعلام ، والإعلام المرئى بوجه خاص ، والمسئولية فى هذا الصدد موزعة بين الإعلاميين الرسميين والكتَّاب ذوى الحس النقدى المرهف والقدرة على الحكم الصادق الأمين . هذه بعض مقترحات إضافية تقع تحت ما أسميناه بالحلول العاجلة ، ومن يتقدم لحمل المسئولية بأمانة سوف يجد المزيد من هذا الطراز .

وكذلك فيما يتعلق بالحلول الآجلة ؛ هناك الكثير من التوجهات التى يمكن إضافتها إلى ما سبق أن ذكرناه ؛ ويأتى فى مقدمتها الحاجة إلى المزيد من دعم القانونية فى الحياة ؛ يتصور البعض أن

ضمائر الأفراد شيء واستقرار القانونية في حياة المجتمع شيء آخر ، وهذا تصور غير دقيق ، وحقيقة الأمر أن الصلة وثيقة بين القانونية الاجتماعية والضمير ، فإذا اختل إعمال القانون أو اختل التوازن بين مفردات منظومة القيم التي يدافع عنها اختلت ضمائر الأفراد . ثم إنه لا بد من مزيد من دعم استقلال الجامعات وإلا فستظل سياسات التعليم فيها مملاة عليها ؛ وأخيرا وليس آخرا لا بد من الإسراع في مسيرة الإصلاح الاقتصادي حتى تصل بمنجزات هذا الإصلاح إلى المستوى الذي يحس به المواطن الفرد في حياته الخاصة والعامة ..

والمهم في كل ما ذكرنا أن تتناوله إرادة الفعل ، فعل التغيير .

العمـــل

الفكر والفعل وجهان لعملة واحدة ،
هــى العمـل الإنســـانى .

العمـــل

فى حياة المواطن المصرى

يحتل موضوع العمل فى حياة أى مواطن ، فى مصر أو فى أى بلد آخر ، مكانة مرموقة ، وذلك بغض النظر عما إذا كان المواطن يعايش هذه الحقيقة بشعوره ووجدانه أم لا ، وبغض النظر عما إذا كان متنبها لكل مضامينها ومايترتب عليها أم لم يكن ..

أما فى مصر فهناك مشكلة معقدة حول علاقة المواطن بالعمل .. وتبدو بعض معالم هذا التعقد من خلال الأزمة الاقتصادية الراهنة .. ومع أن لهذه الأزمة جذورا متشعبة .. يتمثل بعضها فى أوضاع عالمية بعينها ، ويضرب البعض الآخر بجذوره فى السياسات غير الحكيمة التى اتبعتها عدة حكومات متوالية ، مع ذلك فإن قدرا من جذور الأزمة لا يمكن التهوين من شأنه يتمثل فى العمل كما يبذله المواطن المصرى كما وكيفا .. ويشعر كثير من

كتابنا ومفكرينا بهذه الحقيقة ، وفى سبيل القاء الضوء علي الدور الذى تسهم به فى تعقيد الأزمة ، وفى سبيل الانطلاق منها إلى اقتراح الحل الأمثل للمشكلات الأساسية التى يعانى منها الاقتصاد والاجتماع المصرى يصوغ كتابنا فروضا متعددة توزع المسئوليات بين القطاع العام والقطاع الخاص ، كأطر تنظم النشاط الاقتصادى للمواطن المصرى ، وفروضا أخرى تلقى بالمسئولية على عاتق هذا المواطن الذى لاينتج بقدر مايستهلك أو بقدر ما يجب أن يستهلك .. ومهما تكن الأسباب فهناك علامة استفهام كبرى تتعلق بالعمل .. تشغل حيزا لايستهان به فى وجدان المواطن الذى يعنيه الهم العام .. لذلك رأينا أن نكرس هذا المقال لموضوع «العمل» ، لعلنا نسهم بذلك فى تجلية بعض غوامض هذا المجال ، وغنى عن البيان أننا سوف نقتصر فى حديثنا هذا علىَ الجوانب النفسية ، والنفسية الاجتماعية التى تربط العامل بالعمل ، ونتائج هذا العمل ، لأن هذا الميدان ، ميدان العوامل النفسية والنفسية الاجتماعية هو الذى يمكننا أن نأمل فى الاسهام فيه برأى قد يكون مفيدا ..

العمل والحياة الانسانية :

من وجهة النظر النفسية الاجتماعية يعتبر عملا كل نشاط يصدر عن الفرد بصورة منظمة ويؤدى بشكل مباشر أو غير مباشر الى انتاج سلعة أو تقديم خدمة ..

ويستطيع المتأمل فى هذا التعريف أن يفهم لماذا يعتبر كثير من علماء النفس وعلماء الاجتماع أن للعمل دورا كبيرا فى تشكيل الحياة النفسية للفرد ، والحياة الاجتماعية للمجتمع ، بل ويستطع أن يفهم لماذا احتفل به تراث الانسانية على مر العصور كما تكشف عن ذلك أساطير شعوب الأرض المختلفة ، واعداد كبيرة من طقوسها . ذلك أن العمل ، حسب التعريف الذى ذكرناه يعتبر قناة اتصال بين الفرد والمجتمع تفوق فى اهميتها أية قناة اتصال أخرى (بما فى ذلك اللغة ، والعضوية فى الاسرة) ..

فهو من ناحية يضخ الدم فى جسم المجتمع فيحفظ عليه حياته (بما يقدمه من سلع وخدمات) . كما أنه ينشط نموه (بما يقدم من ابتكارات فى هذه السلع والخدمات قد تثُّور الحياة فيه) . وهو من ناحية أخرى يعود على الفرد الذى قدم هذه السلع والخدمات بأنواع من العائد أو المردود تحفظ عليه هو ايضا حياته وتنشط نموه وتثرى كيانه .. وبعبارة أخري إن العمل يقيم بين الفرد والمجتمع علاقة تبادلية بالغة الأهمية بالنسبة لكل منهما ، لأنها فى نهاية الأمر هى الدعامة التى تحفظ لكل من الطرفين كيانه (أى هيكله ، وما يتفاعل داخل هذا الهيكل من وظائف) وتضمن له نمو هذا الكيان . على هذا الأساس نستطيع أن نفهم كيف أن

فيلسوفا اقتصاديا بارزا مثل هنرى دى سان سيمون (وقد عاش فى جنيف فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر) . يقول إن فرنسا تخسر كثيرا إذا فقدت ثلاثة آلاف من أبنائها العاملين فى ميادين الصناعة والعلوم والفنون ، ولكنها لاتخسر شيئا ذا بال إذا فقدت ثلاثين ألفا من وجهائها . كذلك نستطيع أن نفهم كيف أن السلطان سليم الأول الذى فتح مصر سنة ١٥١٧ ليضمها إلى الامبراطورية العثمانية أصابها فى مقتل حينما أمر بعد الفتح بنقل العمال المهرة منها إلى الأستانة ، ونستطيع أن نفهم كيف أن هجرة العاملين المصريين المهرة باعداد متزايدة خلال العقدين الأخيرين تمثل خطرا كبيرا على حاضر مصر ومستقبلها المنظور .. نقول هذا رغم ترحيب حكوماتنا بهذه الهجرة ، ولكن السبب وراء هذا التفاوت بين رؤيتنا ورؤيتهم هو أنهم يفكرون فى المستقبل القريب ونحن نفكر فى المستقبل البعيد للمجتمع المصرى.

على أن هذه الرؤى الثلاث ، رؤية الفيلسوف الاقتصادى النابه ، وما ينطوى عليه الحدث التاريخى الأول (بالنسبة لماضينا) والحدث التاريخى الثانى (بالنسبة لحاضرنا ومستقبلنا القريب) أنما تصور أحوال المجتمع وشدة اعتماده فى حياته وحيويته على العمل .. ولكننا نترك هذا الجانب إلى الجانب الآخر من القضية .

لأنه فى رأينا لايحظى بالاهتمام اللائق به . ونعنى بذلك الطرف الخاص بالعلاقة بين العمل والفرد ..

العمل والحياة النفسية للفرد :

تشير كثير من البحوث النفسية الحديثة إلى أن للعمل آثارا متعددة الجبهات والمستويات على العاملين انفسهم .. وأن من هذه الآثار ما يمس الصحة النفسية ، بل والبدنية للعامل ، ومنها ما يسهم بشكل أو بآخر فى تحديد مستوى لياقته النفسية .. ومن هنا يستطيع القارىء أن يدرك سبب اهتمامنا بهذا الموضوع . والقضية التي تعنينا بالضبط فى هذا الصدد يمكن أن تصاغ على النحو الآتى : إن العمل بمعناه الحقيقى للمنتج لا يلقى فى حياتنا الراهنة الاهتمام اللائق به ، ومن هنا تأتى شكوى رجال السياسة والاقتصاد (متمثلة فى الحديث الذى لاينقطع عن الانتاج) ، ولكن من هنا أيضا تصدر شكوى أخرى ، هى شكوى المعنيين بأمور الصحة عامة والصحة النفسية بوجه خاص .. ومعنى ذلك أن إهدار العمل (المنتج) لا تقتصر أضراره على شح الثروة الاقتصادية فى المجتمع (وهو أمر بالغ الخطورة فى حد ذاته ، وفى نتائجه السياسية القريبة والبعيدة) ولكنها تمتد كذلك إلى الإضرار بالصحة النفسية للأفراد ، وإلى تشويه لياقتهم النفسية أيضا ..

وسوف نحاول فى الفقرات التالية أن نوضح القضية بدءا من جذورها السوية ، فنبين كيف أن للعمل فى نفوس الأفراد آثارا بالغة العمق ، وشديدة التعقد ، لأنه هو المسئول الرئيسى عن الهيكلة النفسية للأفراد ...

البنية الأساسية للشخصية :

هناك مستوى عميق فى بنائنا النفسى ، ربما كان أعمق مستويات تنظيم الشخصية ، وفيه يكون التأثير من نوع يشبه ما نسميه فى حياتنا اليومية وضع قواعد البنية الأساسية لأى بناء (بناء المدن مثلا) . حيث يقوم العمل بدور المربى الذى يكسب الفرد مجموعة الخصال الأساسية التى تمثل الحد الأدنى لقبوله عضوا فى المجتمع .. وفيما يلى ذكر أهم هذه الآثار :

أ - قدر معين من ضبط الأداء : ويبدو ذلك فى اكساب الفرد مجموعة من المهارات اللازمة للقيام بأداءات بعينها وما تستلزمه هذه الأداءات من تشغيل محسوب لمختلف الوظائف الذهنية والحركية التى لابد منها للوفاء بحق هذه الأداءات ، كالادراك الدقيق ، وتركيز الانتباه ، والتحكم فى الحركة ، ويستطيع القارىء أن يتخيل أنواعا مختلفة من الأعمال بدءا من الأعمال اليدوية البسيطة كالنسج على الأنوال اليدوية إلى الأعمال الأعقد قليلا كالكتابة على الآلة الكاتبة إلى الأعمال الأشد تعقيدا من ذلك

كقيادة السيارات والطائرات . جميع هذه الأعمال تقتضى للتدريب عليها إكساب المرء قدرات التشغيل المحسوب لوظائف الادراك الدقيق ، وتركيز الانتباه والتحكم فى الحركات الغليظة والدقيقة بكفاءة عالية ، وتدخل هذه الوظائف جميعا فى علاقات متبادلة فيما بينها لاتلبث أن تتبلور فى شكل قوالب للفعل تزداد رسوخا فى نفس صاحبها من استمراره فى أداء تلك الأعمال .. بحيث نستطيع أن نتكلم ، اذا ما بلغ للرسوخ مبلغا معينا ،. عن اتقان للأداء رفيع المستوى ..

ب - قدر معين من الانضباط الذاتى : ويتجلى فى تدريب الشخص على المواءمة بين مطالب العمل والعادات الشخصية .. من ذلك مثلا الارتباط بمواقيت محددة للعمل ، وتطويع عادات الشخص وموازين المفاضلة لديه لما تقضى به ظروف العمل . والحياة مليئة بالأمثلة الموضحة لهذه النقطة ..

وتقوم معظم هذه الأمثلة على مبدأ التنازل الطوعى أو ما نسميه أحيانا بالتضحية بالرغبات أو النزوات اللحظية لا لشىء إلا لأنها تتعارض مع بعض مقتضيات العمل ، كأن أتنازل عن سهرة ممتعة حتى أستطيع الاستيقاظ مبكرا وفى حالة مزاجية وعقلية طيبة تضمن لى حسن الأداء فى عملى صبيحة اليوم التالى أو كأن يتنازل

العاملون فى محطات خدمة البنزين عن تدخين السجاير ماداموا فى أوقات العمل داخل محطاتهم التى يعملون فيها .. وأمثلة أخرى أبسط من ذلك أو أعقد .. لا تقع تحت حصر ..

جـ - تنمية قدرات التعاون مع الغير بالصورة التى تلائم نوع الخطوات التى ينقسم إليها العمل الذى يسهم الفرد فى القيام به مع غيره من الأفراد .. ويتطلب ذلك من الشخص درجة معينة من الإلمام بالهيكل الكلى للعمل . ومن الادراك لحدود الدور الموكول إليه هو شخصيا داخل هذا الهيكل ، وكلما ارتقت قدرات التعاون لديه كان ذلك ايذانا بمزيد من الاتقان للدور الذى يقوم به ، لنفرض مثلا أنه ، حرصا على مزيد من التعاون استمر الشخص مبقيا على قنوات الاتصال مفتوحة بينه وبين زملائه المشاركين معه فى إقامة هيكل المشروع (أو العمل) المشترك ، يطلب مشورتهم أو يستمع إلى ملاحظاتهم التلقائية من حين لآخر ، أكبر الظن أن هذا السلوك سوف يؤدى به إلى اعادة النظر فيما انجز من عمل خاص به وادخال سلسلة من التعديلات والتصويبات من شأنها أن تزيد من احتمالات الاتساق أو التناسق بين الجزء الذى يقوم هو بانجازه وسائر الأجزاء التى يحمل مسئوليتها الآخرون .. وأكبر الظن كذلك أنه ، وقد رأى ايجابية النتيجة المترتبة على حرصه على

الاستزادة من التعاون سوف يزداد حرصا على تحقيق مثل هذا التعاون فى أعماله المقبلة .

د - تنمية قدرات التخطيط للمستقبل ، وهذه مجموعة من القدرات يقتضيها أى عمل من الأعمال التى نقوم بها فى حياتنا الأجتماعية ، سواء أكان هذا العمل ذا طبيعة إدارية أم صناعية أم تجارية ، وتنطوى هذه القدرات على عدد من الوظائف ، يأتى فى مقدمتها وظيفة التصور أى تكوين صورة ذهنية للناتج كما نتخيله فى المستقبل ، ثم توجيه خطواتنا بدءا من اللحظة الراهنة صوب تحقيق هذا التصور .. وقد نزيد على ذلك تصورا لجدول زمنى محدد لانجاز العمل .. كما نصوغ تصورا للتكلفة المادية التى يتطلبها الانجاز .. وربما وضعنا كذلك تصورا للفوائد التى سوف تترتب على تحقيق هذا العمل ، وآخر لما يحتمل أن يظهر من آثار جانبية (غير مرغوب فيها) للمشروع ، وللأسلوب الذى يمكن اللجوء إليه لمواجهتها .

هـ - تنمية آليات تصحيح الفعل : هناك مجموعة من العمليات شديدة التعقيد ، تعرف باسم آليات تصحيح الفعل ، بعضها نفسى إلى حد كبير ، والبعض الآخر نفسى اجتماعى ، والبعض الثالث اجتماعى فى المقام الأول ، وعندما تنشط هذه العمليات تجدها تلتقى جميعا فى اتجاه تصحيح الأفعال التى نقوم بها ، آيا كانت طبيعة هذه الأفعال (ذهنية أو حركية) .

وأيا كان مستواها من البساطة والتركيب ، وهى عمليات بالغة الأهمية في حياتنا ، لأنها هى التي تكمل العملية الكبرى والرئيسية في حياتنا بأسرها ، ألا وهى عملية التوافق مع ظروف البيئة المحيطة بنا ومطالبها ، وتأتى فى مقدمة هذه الآليات التصحيحية خمس عمليات ، هي : عمليات المردود ، وعمليات النقل والتعميم ، وعمليات المحاكاة والاقتداء ، ثم التقويم ، وأخيرا عمليات الثواب والعقاب ، والمردود هو الصدى المباشر لأى فعل نقوم به ، صداه في نفوسنا ، هذا الصدى قد يكون حسيا (كما يحدث عندما نسمع صوت محرك السيارة يرتفع فى أعقاب الضغط بالقدم على بدال السرعة) . أو عضليا (كما يحدث عندما نضغط أزرار الصعود أو الهبوط بالمصعد فنشعر بثقل جسمنا وهو يحمل إلي أعلى ، أو وهو يسقط إلى أسفل) . وقد يكون المردود فكريا ، وقد يكون وجدانيا أما عمليات النقل فهى التى تضمن انتقال أثر ما تعلمناه فى موقف معين إلى ما يليه من مواقف مشابهة ، وبذلك يحدث ما نسميه بالتعميم ، وأما المحاكاة والاقتداء فهى عمليات التقليد التى نقوم بها لما يصدر أمامنا عن القدوة .. وأما التقويم فهو مجموعة العمليات التي ينطوى عليها النظر فيما أنجزناه - لمضاهاته بما كنا نستهدفه ، وتقدير مواضع التفاوت بين النموذجين

والحكم لهذا التفاوت أو عليه ، وأخيرا فإن معنى الثواب والعقاب معروف .. وهما فى أغلب الأحوال من طبيعة اجتماعية إذ يقعان علينا بفعل الآخرين ممن يحيطون بنا ، أردنا ذلك أم أبينا .

نحن والبنية الأساسية للشخصية

والآن وقد حصرنا هذا العدد من الآثار التى ينفذ بها العمل فى نفوس القائمين به لوضع دعائم البنية الأساسية ، نعود إلى جوهر القضية التى تعنينا ، والتى أوضحناها فى صدر هذا الحديث ، ومؤداها : أن العمل بمعناه الحقيقى (المنتج) لايلقى فى حياتنا الراهنة الاهتمام اللائق به .

وأن ذلك أمر لاتقتصر أضراره على تقليص حظ المجتمع من الثروة الاقتصادية ، بل يمتد ليوقع الضرر بالصحة واللياقة النفسية . نعود إلى هذه القضية لنواجه السؤال الذى يطرح نفسه ، وكيف يقع الضرر ؟

ماذا يعنى إهدار العمل المنتج ؟ ماذا يعنى تفويت الفرصة على أنفسنا أن نتعرض لعمليات ضبط الأداء ، والانضباط الذاتى ، وشحذ قدرات التعاون ، وتنمية قدرات التخطيط ؟ وماذا يعنى ضياع فرصة تنمية آليات تصحيح الفعل فى نفوسنا ؟

هذه أسئلة نفرد للاجابة عليها حديثا قائما بذاته ..

العمـــل

ركيزة للصحة النفسية

الحديث عن العمل حديث عن ميدان بالغ الاتساع ، يمكن أن يمتد ليشمل الاقتصاد والاجتماع والتاريخ والحضارة والسياسة ، وكل مايتعلق بالإنسان ، بل إن بإمكاننا أن نعيد على أساسه تعريف الإنسان فنقول إن الإنسان حيوان عامل : ذلك أن الانسان يتفرد دون سائر أعضاء المملكة الحيوانية بالقيام بالعمل ، من حيث إن العمل نشاط منظم (أى يمضى حسب خطة تصورية قائمة فى ذهن فرد بعينه أو عدد من الأفراد) يهدف إلى انتاج سلعة أو خدمة ويستتبع بناء على ذلك مسئولية ، وما يقال عن وجود «العمل» فى خلية النحل أو قرية النمل إنما هو من قبيل المجاز فقط ، لأنه فى حقيقة الأمر مجرد سلسلة من النشاطات الغريزية العمياء ، لا تحمل خصائص العمل الإنسانى بأى حال من الأحوال .

ومع جلال شأن العمل على هذا النحو فقد أحاطت به الشوائب في بعض المجتمعات ، وفي عدد من مراحل التاريخ ، بحيث شوهت صورته وسيرته في نفوس أعداد غفيرة من البشر ، فلم يعد يذكر إلا مقرونا بالشقاء ، وربما بمعاني الذل والهوان ايضا . ويكفي أن نتذكر في هذا الصدد تاريخ اقترانه بالعبودية وبالسخرة وبكثير من أشكال القهر والاستغلال التي برع الانسان القديم والحديث على السواء في ابتكارها .

وفي هذا الخضم تشير كثير من الدلائل إلى أن كثرة من مواطنينا قد فسدت العلاقة بينهم وبين العمل لأسباب تكمن في الظروف المحيطة به ، كظروف التنظيم الادارى المليء بعناصر التثبيط والتعقيد والمعاكسة . وقيادات العمل التى لاتعرف شيئا عن أصول القيادة السليمة ، ونظام الأجور الذى لم يعد فيه مايغرى أو يرضى ، والنتيجة أن أصبح الكثيرون وقد غلبت عليهم مظاهر النفور من الالتزام بمعظم متطلبات العمل . ناهيك عن مقتضيات إتقانه ، وأصبحت علاقاتهم به شديدة السطحية ، وشديدة الشكلية بحيث يمكن القول بأن الناس ، في نفورهم من الظروف المحيطة بالعمل أصبحوا نافرين من العمل نفسه ، وهنا يكمن عدد من مؤشرات الخطر الذى يتهدد مستقبل الصحة النفسية في مجتمعنا ومع ذلك فعلى الرغم من هذا الركام التاريخى الهائل فى الماضى ،

ووطأة الظروف المعاكسة في الحاضر ، يظل للعمل ، أمام النظرة الفاحصة بريقه الذى يدل على قيمته الحقيقية كبريق الماس فى ظلمات مناجم الفحم الكئيبة . فالعمل كما يتضح من واقع دراسات الأمراض النفسية يعتبر واحدا من أهم المعايير التى تقوم عليها التفرقة بين اقتراب الشخص من الصحة النفسية وابتعاده عنها نحو المرض النفسي . وهو كذلك واحد من أهم الأدوات وأكثرها فعالية فى الوصول بنا إلى مستوى اللياقة النفسية . التى تعلو على مجرد الخلو من المرض ، وقد رأينا أن نكرس جهدنا فى الفصل الراهن لبيان الأوجه المتعددة للعلاقة بين العمل والصحة النفسية فى أدنى مراتبها حيث ينتفى المرض ، وفى أعلى درجاتها حيث تتوافر اللياقة النفسية .

العمل والصحة النفسية

للعمل علاقات متعددة بالحالة النفسية للفرد فى تأرجحها بين الصحة والمرض . وأولى هذه العلاقات وأوضحها أن ارتباط الشخص بالعمل يعتبر معيارا مهما من المعايير التي يرجع إليها الطبيب أو المعالج النفسى فى تقويمه لحالة مرضاه ، وذلك من ناحيتين ، أولاهما الانتاج ، وثانيتهما تاريخ الاستقرار فى العمل ، فأما عن الانتاج فمن أهم الأسئلة التى يطرحها الطبيب على المريض النفسى أو على أهله السؤال حول-ما اذا كان المريض

مواظبا على عمله (الذى يحصل منه على أجره أو دخله) . ومنتجا فيه (بمعايير الانتاج السائدة) . فإذا كان مواظبا ومنتجا فهذه علامة طيبة تحسب للمريض ، أما إذا كان قد انقطع عن العمل وآثر البطالة أو العزلة أو الشرود فتلك علامة سيئة وذات وزن كبير فى سوئها ، وأما فيما يتعلق بمسألة تاريخ الاستقرار فى العمل فأحد الأسئلة التى لايغفلها الطبيب أثناء استقصائه تاريخ مريضه أن يسأله حول تاريخه فى العمل أو الأعمال التى اشتغل بها ، وإلى أى مدى ينبىء هذا التاريخ باستقرار أو بتغييرات متوالية على فترات قصيرة نسبيا ، ومع التسليم بأن الاستقرار وحده قد لايكون دائما مؤشرا صادقا لحالة صحية طيبة ، فإن كثرة التغييرات المتوالية للعمل فى فترة زمنية محدودة تعتبر مؤشرا صحيحا إلى وجود اضطراب نفسى أو استعداد للاضطراب النفسى لا يمكن اغفاله .

ثم هناك علاقة ثنائية بين العمل والمرض النفسى ، خلاصتها أن العمل يتخذ أحيانا ، أى فى بعض الحالات المرضية ، وفى بعض مستويات المرض النفسي ، يتخذ أداة (بين عدد من الأدوات الأخرى) للعلاج النفسى . ومن هنا نجد أن كثيرا من المصحات النفسية تضم قسما لما يسمى صراحة «قسم العلاج بالعمل» . ويتلخص هذا العلاج بالعمل فى جعل العمل وسيطا بين المعالج والمريض ، وذلك بدلا من الكلام الذى يسود فى كثير من أنواع

العلاج النفسى المعتادة . وفى هذا الصدد يحاول المعالج استكشاف أقرب الاعمال إلى قدرات المريض واهتماماته أو هواياته ، ثم يحاول أن يدفعه إلى ممارسة هذا العمل فى سياق برنامج من المسئوليات المحددة ، التى تتدرج من حيث المدة التى يستغرقها الأداء والدقة التى يتطلبها على أن تصحبه عناصر الحفز والتشجيع والمكافأة وقد يكون سياق العمل فرديا أو جماعيا . إلى آخر الشروط التى تمليها اعتبارات علمية محددة ، والمفروض أن تنطلق فى أثناء ذلك ، ومن خلال العلاقة التفاعلية بين المريض وعمله عدة عمليات نفسية يكون من شأنها إقرار حالة الشفاء والصحة النفسية المنشودة .

ثم هناك علاقة ثالثة بين العمل والاضطراب النفسى كذلك . مؤداها أن العمل يتخذ طريقا رئيسيا فى إطار ما يسمى ببرامج «إعادة التأهيل» تطبق على نسبة كبيرة من مدمنى تعاطى المخدرات والمسكرات . فمن الأمور المعروفة أن الادمان اذا اشتد بالمدمن أوقعه فى قدر من التدهور النفسى والاجتماعى يكون من أهم مظاهره تفكك الروابط بينه وبين عمله ، وكذلك بينه وبين محيطه الاجتماعى بما فى ذلك اسرته ، كما يكون من أهم مصاحباته النفسية نوع من التسيب والتفكير وفى العادات الشخصية والضوابط الأخلاقية . وليس أفضل من هذه الأحوال

اللجوء إلى برامج إعادة تأهيل الشخص بتدريبه على التوافق مع مقتضيات مواقف عمل محددة تعين له حسب مواصفات يحددها أهل الاختصاص تراعى فيها درجة تدهوره ، كما تراعى فيها البقية الباقية لديه من مهارات العمل الذى كان يشتغل به قبل الادمان ، ومدى استعداده للعودة إلى تعلم هذه المهارات وإتقانها واضافة الجديد المطلوب إليها . ومن شأن هذه البرامج اذا أحسن تطبيقها أن تعيد إلى المدمن الناقه روابطه مع العمل والأسرة ، كما تعيد إليه مستوى من الانتظام والانضباط النفسى لابأس بهما .

العمل واللياقة النفسية

يشير مفهوم اللياقة الى مستوى من التناسق وكفاءة التشغيل بين الوظائف النفسية الكبرى ، يعلو على مستوى الخلو من المرض. والسؤال الآن ، وقد فرغنا من الحديث عن العلاقة بين العمل والبرء من الأمراض . هل هناك علاقة بين العمل واللياقة النفسية ؟ وكيف تنشأ وكيف ترسخ هذه العلاقة ؟

والجواب المباشر ، هو نعم توجد علاقة . فاللياقة النفسية أحد النواتج المهمة أو ما نسميه بالنواتج الاضافية المترتبة على العمل . بعبارة أخرى شارحة هناك على أقل تقدير ناتجان يترتبان على أى عمل أقدم عليه . الأول هو السلعة أو الخدمة المستهدفة أصلا من

العمل . والثاني هو ماطرأ عليّ وما اكتسبته من خبرات إضافية (تضاف إلى ما كان عندي من قبل) أثناء مروري بخبرة القيام بهذا العمل . فأما الناتج الأول فهو من اختصاص المشتغلين بالاقتصاد . وإما الثاني فهو من اختصاص علماء السلوك ، وعلماء النفس والاجتماع منهم بوجه خاص . هذا الناتج الثاني هو الذي يدخل في صميم تكوين اللياقة النفسية فكيف يكون دخوله ورسوخه ؟

ينفذ تأثير العمل إلى نفوسنا من خلال خمسة منافذ رئيسية هي : التعرض لآليات ضبط الأداء . والتعرض لآليات الانضباط الذاتي ، ثم التعرض لعمليات التعاون مع الغير . ثم التعرض لعمليات التخطيط للمستقبل . وأخيرا التعرض لآليات تصحيح الفعل ، ومن خلال هذه القنوات الخمس الكبرى ينفذ تأثير العمل في نفوسنا ، بأن ينشط لدينا مجموعة الوظائف النفسية الأساسية كالادراك – وتركيز الانتباه ، والتذكر ، والتخيل ، وردود الأفعال الوجدانية والتحكم الحركي . إلخ) . وفي الوقت نفسه ينسق بين هذه التنشيطات المختلفة فتنطلق معا فيما يشبه تناسق العزف السيمفوني ، مما يرسي مزيدا من دعائم عمليات «التحكم المحسوب» (أي التحكم الذي يمنع التضارب بين نشاط الوظائف

النفسية المتعددة ، ويعمل لحساب تكامل هذا النشاط) ، وفيما يلي شرح موجز للكيفية التى يتم بها هذا التنشيط والتحكم السيمفونى المعقد :

أولا : التعرض لآليات ضبط الأداء : عندما نؤدى عملا معينا ونحاول اتقان خطواته فإننا نضطر فى هذا السبيل إلى تنشيط عملية تركيز الانتباه فى الأجزاء التى نعمل علي إنجازها ، كما نعمل على تنشيط الإدراك الدقيق لخصائص هذه الأجزاء ، والأجزاء الأخرى التي أنجزناها من قبل . كذلك نعمل على مزيد من التحكم فى حركتنا التى نستخدمها فى إتمام هذا العمل ، تصور مثلا أننا مكلفون بتقليد صورة مرسومة وذلك بأن نرسم صورة مماثلة لها ، أو أننا مكلفون بصنع منضدة بناء على أوصاف مكتوبة أو مرسومة أمامنا فى هذه الأمثلة البسيطة تستطيع أن تدرك دلالة العمليات السلوكية التى نشير إليها . وهى تركيز الانتباه . ودقة الادراك . والتحكم فى حركات اليد والأصابع .

ثانيا : التعرض لآليات الانضباط الذاتى : كثيرا مانتعرض أثناء قيامنا بالعمل لتيقظ رغبات معينة فى نفوسنا طلبا لأمور قد تسعدنا ، ولكن لا صلة لها بالعمل الذى بين أيدينا . كأن أتذكر مثلا صديقا أود أن أراه وليس لهذا أية علاقة بالعمل الذى أقوم

به. فأقرر فورا أن أعطل هذه الرغبة فى اللحظة الراهنة على أن أشبعها في لحظة أخرى مناسبة ، وذلك منعا من تعطيل العمل ، واستمر فى عملى الذى أنا بصدده .

ويتكرر ذلك من حين لآخر ، ومن خلال هذا التكرار أزداد تمكنا من التحكم فى رغباتى ونزواتى فى سبيل مزيد من التنسيق بين مطالب العمل ومطالب الذات .

ثالثا : التعرض لآليات التعاون مع الغير : هنا تنشط عندى مجموعة من العمليات تدور حول إدراك دور الطرف الآخر الذى أتعاون معه ، وذلك لكى أعرف أين ينتهى دوره وأين يبدأ دورى ليتكامل معه فى الناتج الأخير . وكلما كان إدراكى لمهمة الشخص الآخر دقيقا كان ذلك أدعى إلى أن أؤدى مهمتى المكملة لوظيفته على وجه أفضل ، أى دون تضارب معه ، بل ومع مراعاة قواعد النسبة والتناسب بين دورى ودوره فى هذا السياق وأمثاله ينمو التدريب على إدراك ما نسميه «الأدوار الاجتماعية» كما تنمو القدرة على قيامنا بما يخصنا من هذه الأدوار ، وتهذيب هذا الجزء الذى يخصنا .

رابعا : التعرض لآليات التخطيط للمستقبل ، ومن خلال هذه القناة تنشط وتنمو وظائف التصور أو التخيل ، ويكون النمو فى هذه الحالة صحيا لأنه يكون محكوما بمقتضيات العمل ، فهو نمو

داخل إطار محكوم ، وليس نشاطا هلاميا كشطحات الخيال في أحلام اليقظة المرضية التي تنطلق دون ضوابط من الواقع المحيط بنا .

خامسا : التعرض لآليات تصحيح الفعل ومن خلال هذا المنفذ تنمو لدينا قدرات الملاحظة المنعكسة على ذواتنا . فنتعلم كيف نرصد كل صغيرة وكبيرة مما يصدر عنا من أفكار ومشاعر وأفعال ، وكيف ننظر فيها بنظرة ناقدة . وبالتالي كيف ندخل عليها أقدارا متفاوتة من التغيير والتعديل من حين لآخر حتى يستوى لنا أفضل أداء ممكن ، هنا تجتمع لنا وتتضح معنا مجموعة من القدرات تصب في وظيفة كبرى نسميها «وظيفة التعديل الذاتي المتواصل» وهي وظيفة تقوم في جوهرها على أن نكون فاعلين ومنفعلين في الموقف الواحد ، وفي اللحظة الواحدة .

علي هذا النحو تنطلق لدينا في مواقف العمل مجموعة من العمليات الأساسية ، بعضها في اتجاه التنشيط . تنشيط الوظائف النفسية المختلفة . وبعضها في إتجاه التحكم في سرعات هذا التنشيط ، وفي تحقيق أعلى مستويات التكامل بين المسالك المختلفة لهذا التنشيط . والبعض الثالث في اتجاه مزيد من وعي مركز التحكم (الذي هو الذات الفاعلة) وذلك بتنمية قدرته على مزيد من التحكم بحيث تصبح قدرة على التحكم في التحكم .

هذا هو مسار آثار العمل فى نفوسنا ونحن فى حال الصحة نلخصه فيما يلى :

التدريب على تنشيط الوظائف ، وعلى التحكم فى نظام التنشيط ، وعلى مزيد من الوعى بدورنا الفعال فى تحريك عمليات التنشيط وعمليات التحكم معا . هنا فى هذا الموقع بالضبط تتمثل قيمة العمل كركيزة أساسية للصحة النفسية بأشمل معانيها ، فى هذه البؤرة حيث تتجمع عمليات التنشيط ، والتحكم والوعى بهذا التحكم . وهذا بالضبط هو الشىء الذى نخسره عندما نهمل العمل، ونحن نخسره بدرجات متفاوتة ، تتناسب مع مستوى السطحية أو الشكلية الذى نأخذ به العمل ، وقد قلنا من قبل أن جوهر اللياقة وهى أعلى مستويات الصحة النفسية ، يتمثل فى عملية الهيكلة ، أى فى إكساب النشاط النفسي هيكله الداخلى فتنطلق لدينا عمليات (أو منظومات) الفكر ، والعاطفة ، والفعل ، وقد احتفظت كل منها بقسماتها الداخلية واضحة مفصلة ، وبتناسقها فيما بينها بدرجة عالية من الكفاءة . ونضيف الآن أن العمل يعتبر من أهم الأدوات القائمة فى حياة الانسان لتحقيق هذه الهيكلة لأنه من أقوى المؤثرات التى تحرك فى نفوسنا عمليات التنشيط وعمليات التحكم والوعى بها جميعا .

من أجل ذلك يعز علينا ، نحن المختصين بدراسة هذه الموضوعات . (لذلك ندرك هذه الصلة بين العمل والصحة النفسية فى أدنى مستوياتها وفى أعلاها بهذا الوضوح) يعز علينا أن نرى الكثرة الغالبة من مواطنينا (وهى كثرة غالبة فعلا ولاسبيل إلى المجاملة الضارة فى هذه الأمور) يتخففون من كثير من التزامات العمل ومقتضياته ، وذلك فى غمرة غضبهم على بعض عناصر السياق الاجتماعى المحيط بالعمل . يعز علينا أن نرى هذه الكثرة الغالبة وهم يسعون بخطوات متسارعة نحو الإخلال بصحتهم النفسية ، والبقية الباقية لديهم من مقومات اللياقة النفسية ، وهو سلوك يوشك أن يكون سلوكا انتحاريا .

أما الطريق إلى الوقاية من عواقبه فيبدأ بالوعى بضرورة التفرقة بين العمل من ناحية ومايحيط به من عناصر مثيرة لمشاعر الغضب والاحباط من ناحية أخرى . فإذا أفلحنا فى ارساء هذه الخطوة الأولى فسوف يكون علينا أن نتبعها بخطوات أخرى تمضى كلها نحو مزيد من توثيق علاقتنا بالعمل ، رغم كثرة الظروف المعاكسة وتكاثرها . لأن العمل يستحق منا ذلك وأكثر .

الآثار النفسية للبطالة

رغم الاعتراف بأن العمل لم يأخذ حقه بعد من الدراسات المستفيضة والمتعمقة عند علماء النفس . فإن القدر المتوفر من هذه الدراسات في وقتنا الراهن كفيل بأن يطلعنا على ما له من أثر خطير فى حياتنا النفسية فى أمور الصحة والمرض على السواء. وعملا بالقاعدة القائلة «وبضدها تعرف الأشياء» فبإمكاننا أن نستفيد من البحوث التى تناولت الآثار النفسية للبطالة فى إلقاء مزيد من الضوء على الدور الجليل الذى يقوم به العمل فى حياتنا .

فى خلال الثمانينات نشر عدد لابأس به من الدراسات العلمية حول الأضرار النفسية المترتبة على البطالة . ويمكن حصرها مبدئيا فى النقاط الخمس التالية :

أ - الارهاق الناجم عن الشعور بالسأم والملل .

ب - التقدم تدريجيا نحو تبلد الشعور وفقدان الأمل .

جـ - الشعور بالهوان ، أو تضاؤل قيمة الشخص فى نظر نفسه .

د - زحف المزيد من الشعور بالاكتئاب .

هـ - ومع زيادة مدة البطالة طولا تزداد وتعمق مظاهر سوء الصحة النفسية بوجه عام .

ولاتقتصر النتائج السلبية للبطالة على تلوين مضمون الحالات الشعورية بهذا اللون الكئيب بل تتعداه إلى إلحاق الضرر بتصرفات الشخص وسلوكياته العملية فى الحياة . فتكثر الخلافات الزوجية ، وتتزايد نسب الطلاق ، كما قد يجنح البعض إلى إدمان المخدرات والمسكرات ، ويصل البعض إلي محاولات الانتحار . وجدير بالذكر أن هذه الدراسات نفسها تشير إلى أن النتائج السلبية الغليظة للبطالة لاتظهر فى التو واللحظة عقب فقدان الشخص عمله ، ولكنها تستغرق وقتا يتراوح بين خمسة وستة شهور حتى تفصح عن الصورة التى ذكرناها . كما تشير إلى أن الأضرار لاتصيب جميع الأفراد المتعطلين بنفس الشدة وبنفس السرعة . ولكنها تتفاوت من فرد إلى آخر نتيجة لعوامل متعددة يؤدى بعضها إلى الاسراع بأخطارها ، والبعض الآخر إلى التخفيف قليلا من وطأتها دون إزاحة هذه الوطأة تماما .

إن الحصر المبدئى للأضرار النفسية للبطالة ، كما أوردناه فى السطور القليلة السابقة ، إنما هو حصر يعتمد على النظرة السطحية العابرة ،، ومن ثم يظل السؤال واردا عن الأسباب

النفسية العميقة الكامنة وراء النقاط الخمس التى ذكرناها . وفيما يلى بيان بهذه الأسباب وكيف تتفاعل فى نفوس الأشخاص العاطلين وفى سياقات حياتهم :

١ - ضياع معالم الجدول الزمنى للحياة اليومية للشخص :

إذا نحن أخذنا مجموعة من الأشخاص يمثلون فى جملتهم جمهور المواطنين الأصحاء الذين تقع أعمارهم بين العشرين والستين وسألنا كلا منهم ماذا يفعل بيومه منذ أن يستيقظ فى الصباح وحتى يستسلم للنوم في المساء . ثم قمنا بتحليل علمى دقيق لهذه الاجابات فسنكتشف مايمكن أن يسمى جدول الأعمال اليومى لكل من هؤلاء المواطنين . ومع أن هذا الجدول يتغير من يوم إلى آخر فإن التأمل فى عدد من الجداول المتتالية للمواطن الواحد يكشف عن أن هناك نمطا مستقرا لهذا الجدول لكل مواطن رغم التغيرات التى تطرأ من حين لآخر على هذا البند أو ذاك من بنوده . أى أن الأساس هو ثبات الاطار العام للجدول وأن مايطرأ من تغيرات على بعض مضامينه مسألة ثانوية . ومعنى ذلك إذن أن لكل منا جدولا زمنيا يقوم على نمط مستقر فيما يتعلق بالشكل الذى نوزع به الساعات الأربع والعشرين التى تملأ يومنا نوزعها بين النوم واليقظة ، وكذلك بين أنواع النشاطات الرئيسية المختلفة التى نقوم بها على امتداد الساعات بين الاستيقاظ من النوم والعودة إليه . وسنكتشف غالبا أن الأمر يختلف بين أيام الأسبوع المختلفة .

فهناك نمط لجدول الأعمال فى أيام العطلة الرسمية . ولايعنى هذا الكلام أبدا أن الشخص العادى يكون على وعى بجدول الأعمال هذا في وحدته وتكامله ، ولا بالطريقة التى ينشأ بها ويتبلور على صيغة معينة . ولا بالقوانين النفسية التى تنظم نشوءه واستقراره ، ومع ذلك فالجدول ينشأ ويستقر والشخص ينظم نشاطاته اليومية من خلاله سواء وعى ما وراءه من عوامل وقوانين أم لم يكن على وعى كاف بها . والاسم السائد لهذا الجدول بين أهل الاختصاص هو الجدول الزمنى ، وتشير هذه التسمية إلى وظيفته التى يؤديها فى حياتنا ، فهو يقوم بدور الخريطة التى تنظم حركتنا فى الزمن ، فيحدد لنا التوجه العام (مثال ذلك : اليوم عمل وليس يوم عطلة) ، وكأنه يحمل التوجهات الرئيسية التى يجب أن نلتزم بها ، ثم أنه يحدد لنا الأقسام أو الفقرات الكبرى لليوم (مثال ذلك : هذه ساعات النهار وتلك ساعات الليل . بكل ما لهذه الاشارات من مضامين تخص توجيه نشاطنا) . ويحدد لنا كذلك نوعية النشاطات التي يجب أن تتوالــى واحــدا بعــد الآخر داخل كل قسم أو كل فقرة .. إلخ .

والجدول الزمنى بهذه المواصفات حقيقة نفسية بالغة الأهمية فى حياة كل منا ، فله وجود موضوعى ذو ثقل يفرض نفسه علينا فنتبعه فى معظم الأحوال فى حياتنا العملية اليومية بقليل من

التردد وكثير من القبول المسلم به آليا ، كما يؤدى لنا خدمة أخرى تمس جانب الحياة الوجدانية فينا ، إذ يشيع فى نفوسنا شعورا هادئا متصلا بالاطمئنان لأننا (كما يقال عادة) نعرف «أولنا من آخرنا» ، منذ اللحظات الأولى للاستيقاظ فى الصباح ، وحتى آخر الليل فى المساء .

خلاصة القول إذن أن هناك حقيقة نفسية مهمة فى حياتنا هى ما يسمى «بالجدول الزمنى» والوظيفة الرئيسية التى يؤديها بالنسبة لنا هى إعطاؤنا الشعور بالتوجه فى نشاطنا وحركتنا عبر ساعات اليوم الواحد . وعبر الأيام ، ثم إنه مع مزيد من نضجه ونضجنا يعطينا الشعور بالتوجه عبر الأسابيع والشهور والأعوام.

هنا فى هذا الموضع من الحديث لابد لنا من أن نذكر القيمة الايجابية للعمل ، فى مقابل القيمة السلبية للبطالة ، فالعمل هو الدعامة الأساسية التى ينتظم حولها الجدول الزمنى لكل منا . والبطالة هى العنصر الأساسى الذى يصيب جدولنا الزمنى فى صميم وظيفته وبنائه ، فتضعف فاعليته فى تنظيم حياتنا ، ويتفسخ بناؤه الذى كنا ندركه ونتعامل مع فقراته .

وينعكس ذلك على صفحة شعورنا فى بداية الأمر فى تزايد الاحساس بالملل والسأم ، ثم يتطور شيئا فشيئا إلى فقدان

الشعور بالتوجه ، وحلول الشعور بالضياع ، وكأن الشخص يقف طوال وقته وسط صحراء تتشابه فيها الجهات والتوجهات .

والعمل المقصود هنا (فى هذا الحديث بكامله) هو العمل بالمعني النفسى الاجتماعى العميق ، فهو النشاط المنظم الذى يصدر عن الشخص وينتهى إلى تخليق سلعة أو تقديم خدمة ويستتبع نتيجة لذلك مسئولية اجتماعية وبالتالى فنشاط ربة البيت فى بيتها عمل رغم أنه غير مأجور . ونشاط الطالب فى متابعة دروسه عمل رغم أنه غير مأجور ، وكذلك العمل التطوعى . وبالتالى فلا يشترط فى سياقنا هذا أن يستتبع النشاط أجر لكى يصبح عملا ، لكن الشىء المهم هو أن تترتب علي النشاط مسئولية اجتماعية محددة فيصبح عملا .

العلاقات الإنسانية

٢ – ذبول أو تآكل نسبة كبيرة من العلاقات الانسانية المحيطة بالشخص : تتخذ علاقتنا الانسانية اشكالا لاحصر لها ، ودرجات من التوثق لا آخر لها ، وهى تنتظم من حولنا فيما يشبه شبكة خيوطها العلاقات وعقدها الأشخاص الذين تربط بيننا وبينهم هذه الخيوط وهى تكون جزءا مهما معاً نسميه البيئة الاجتماعية التى نتعامل معها ومن خلالها . ولكل منا شبكته الخاصة به . وتتفاوت شبكات الأشخاص المختلفين فيما بينها من حيث نمط التنظيم ، ومدى الاتساع ودرجة التعقد .

وللشبكة بمعناها العام جوانبها الايجابية حيث الخيوط من نسيج المودة بدرجاتها المختلفة ، وجوانبها السلبية حيث الخيوط من نسيج الكراهية بدرجاتها المتفاوتة . وهى بهذا المعنى والكيان العام تؤدى بالنسبة لنا وظيفة نفسية مهمة خلاصتها تملأ علينا حياتنا وتعطينا معنى ومذاقا خاصا تترتب عليه فى مشاعرنا وسلوكنا نتائج متنوعة لا آخر لها .

وقد اهتم عدد كبير من علماء النفس فى السنوات العشر الأخيرة بدراسة الجانب الايجابى لهذه الشبكة بوجه خاص . وأطلقوا عليه اسم «شبكة العلاقات الاجتماعية المساندة» . وتشير معظم البحوث المنشورة فى هذا الموضوع إلي الأهمية القصوى للشبكة المساندة فى كل أمور الصحة النفسية بدءا من توفير الوقاية من الاضطرابات النفسية وحتى ترسيخ اجراءات العلاج والتأهيل من آثار المرض النفسى والعقلى الحاد والمزمن .

والجدير بالذكر فى سياق فصلنا الراهن هو أن مواقف العمل تسهم بنصيب كبير فى تخليق شبكة العلاقات الانسانية من حولنا ، وفى صيغتها المساندة بوجه خاص ، وتقوم بدور مهم فى رعايتها ودعمها .. ففى سياق مواقف العمل نجد أنفسنا وسط زمالات يتطور بعضها ليصير صداقات تبطنها درجات مختلفة من مشاعر الاطمئنان والمودة .- ولما كانت مواقف العمل تفرض علينا

فى معظم الأحيان لقاء يوميا يمتد لعدد كبير من ساعات اليقظة قد يصل إلى ثلثها أو نصفها ، وإلى أكثر من ذلك أحيانا ، كما أنها تواجهنا بموضوعات وأحداث لاتلبث أن تثير لدينا أطرافا من اهتمامات متشابهة أو مشتركة ، فإنها بذلك تفرض نفسها علينا ، لا كمصدر مهم وأساسى لخلق الزمالات التى تتطور إلى مكونات مهمة فى شبكة علاقاتنا الانسانية المساندة فحسب ، ولكنها تمدنا في الوقت نفسه بظروف يندر أن تجود بها الحياة فى مجالاتها الأخرى للامتحان الدائم والمكثف لسلامة اختياراتنا ، ورعاية الاختيارات التى تثبت صحتها ، وتجديد الدعم لنتائجها فى حياتنا الخاصة والعامة صحيح أن القرابات الأسرية قد تكون معينا إضافيا فى هذا الصدد ، وكذلك قد تكون علاقات الجوار ، والعضوية فى بعض النوادى ، وقد ينضاف إلى هذا محصول بعض مصادفات الحياة غير المتوقعة ، كل هذا أمر وارد ولكن حساب الاحتمالات لايزال يرجح مواقف العمل كأخصب المصادر وأشدها كرما فيما توفره من فرص لنشوء العلاقات الانسانية المساندة ورعايتها ودعمها ، وهنا تبدو الآثار المدمرة للبطالة فهى تحرمنا من استمرار معايشة مواقف العمل ، وبالتالى تحرمنا من احتمالات إضافة الجديد إلى علاقاتنا المساندة ، كما تقوض بالتدريج دعائم ما كان قد استقى منها لأن العلاقات الانسانية

كالنباتات تحتاج إلى العديد من مقومات الرعاية المتصلة ، وإلا ذبلت وانقضت حياتها .

وهناك قدر من الصدق مر المذاق ، لكنه هو الصدق ، فى القول الشعبى المأثور «البعيد عن العين بعيد عن القلب» .

٣ - النمو السرطانى لمشاعر الهوان الشخصى : إذا كانت شبكة العلاقات الانسانية المساندة تمدنا بما يشبه الأوتاد التى تشدنا إليها فتمنحنا قدرا كبيرا من الاطمئنان والثبات فى وجه عواصف الحياة العاتية ، فإن عالمنا الداخلى لابد له من أن يقوم على دعامة مركزية هى التى تعطى معنى واتجاها لارتباطاتنا بأوتاد الشبكة الاجتماعية المساندة فهذه الشبكة تقوم من حولى أنا، وتساندنى أنا ، وفى ذلك ما يشهد بأن الشبكة تؤمن بى من ناحية ، وما يشهد كذلك بأننى أعطى الشبكة مايدل دوما على أن استحق مؤازرتها إياى هذا هو دور الدعامة المركزية التى نشير إليها ، وقد اصطلح علماء النفس على تسميتها «تقدير الذات» ويعتبر «تقدير الذات» هذا هو صورة الذات أمام ذاتها ، صورتنا أمام انفسنا بقدر ما نعيها ، ولكنها ليست مجرد صورة موجودة فحسب ، أى ليست مجرد كيان محايد أو خامل ، إنما هى صورة مشحونة بشحنات إيجابية وأخرى سلبية ، فأنا أرضى عن نفسى فى بعض الأمور ولا أرضى عنها فى أمور أخرى ، ولكن الغالب أن

تكون الشحنات الإيجابية أكبر بكثير من الشحنات السلبية . المهم أن البحوث النفسية تشير في مجموعها إلى أهمية هذا الكيان الذى نسميه «تقدير الذات» فيما نسعى إليه من تحقيق مستوي معقول من الصحة النفسية ، وفى دعم هذا المستوى .

وفى مقابل ذلك تشير هذه البحوث أيضا إلى أن «تقدير الذات» لدينا يصيبه الضعف والتدهور مع اختلال أحوال الصحة النفسية لدينا . والغالب أن يصل إلى أسوأ درجات ضعفه فى حالات الاكتئاب ، إذ تغلب علينا فى الاكتئاب مشاعر «تحقير الذات» ويرجح لدينا الشعور بتفاهتنا وإتهام ذواتنا بنقائص وسلبيات لا آخر لها ، وبالتالى يحل لدينا «هوان الذات» محل «تقدير الذات» .

عند هذه النقطة نتوقف لنرى أين تقع من موضوع العمل والبطالة . وفى هذا الصدد تشير نتائج الدارسين إلى أن «تقدير الذات» يتأثر بشدة بأحوال العمل والبطالة ، وتشير كذلك إلى أن البطالة إذا طالت ، فإنها تصيب هذه النواة المركزية فى نفوسنا اصابات مدمرة ، وتبدأ الاصابة عادة على هيئة شكوك تنتاب العاطل فى قيمته الذاتية ، ثم لا تلبث هذه الشكوك أن تختفى ليحل محلها اتهام صريح للذات ، فأنا السبب ، وأنا المسئول عما أعانيه من بطالة ، والعيب قائم فى شخصى أنا بدليل أن آخرين غيرى

لايزالون فى أعمالهم ، ويضاعف من سرعة ظهور الاتهام وتشعب جذوره ما يصحب البطالة عادة من ظهور بعض مظاهر انصراف المعارف والأصدقاء عن الشخص ، وضيقهم به ، وهو ما أشرنا إليه من قبل على أنه ذبول. أو تآكل فى بعض أجزاء الشبكة الاجتماعية المساندة وأخيرا تختفى جميع عناصر التقدير الايجابى للذات ولا تبقى غير عناصر التهوين من شأنها . فإذا تطور الأمر بعد ذلك الى فقدان الأمل فى أى قدر من تحسن الأحوال أصبحت احتمالات محاولة الانتحار واردة .

عــــود على بدء

على هذا النحو يكشف عدد متزايد من البحوث النفسية الحديثة عن آثار أساسية ثلاثة للبطالة ، شديدة العصف بمقومات اللياقة والصحة النفسية .

هذه الآثار هى : ضياع معالم الجدول الزمنى للحياة اليومية لدينا ، وذبول نسبة كبيرة من شبكة العلاقات الانسانية المساندة من حولنا ، والنمو السرطاني لمشاعر الهوان الشخصى .

ومادامت هذه الآثار تترتب على البطالة فالاستنتاج المنطقى السليم هو أن مقلوباتها تترتب على ارتباطنا بالعمل واستقرارنا فى سياقه . فالعمل هو الذى يعطينا الظروف المناسبة لكى يتخلق

جدول زمني لحياتنا يحدد لنا التوجه والايقاع لنشاطاتنا التى نملأ بها الحياة عبر الأيام والأسابيع والشهور والأعوام . والعمل هو الذى يشدنا إلى زملائنا فيضاعف أمامنا فرص نشوء شبكة من العلاقات الانسانية التى لا غنى عن مساندتها إيانا .. وهو الذى يزكى مشاعر تقدير الذات فينا مما يتيح لنا قواما نفسيا صلبا فى داخلنا يكافىء شدة ارتباطنا بأوتاد شبكة العلاقات المساندة من حولنا .

من أجل ذلك نقول ، ونعيد القول ، يعز علينا أن يبادر الكثيرون منا ، باسم الغضب من الظروف المحيطة بأعمالنا (بكل أنواع هذه الظروف) الى تقطيع الصلة بينهم وبين العمل نفسه ، فتقل كل دلائل الاقبال على العمل نفسه . ناهيك عن الانصراف عن اتقانه ، حتى لقد أصبح من يدعو إلى الاتقان مثيرا للدهشة ، والتعجب ، بل والغضب أحيانا ، ومع ذلك فالدعوة إلى الرجوع إلى الاقبال على العمل الآن ، وفى ظل هذه الظروف المعاكسة . والدعوة الى استعادة الاتقان المفقود ، انما هى دعوة الى إنقاذ ما يمكن انقاذه لأنها دعوة على الابقاء على جزء صحى فى حياتنا لابديل ولاغنى لنا عنه ، يبدو من مجموع الدراسات التى أشرنا إليها والتحليلات التى قدمناها أن العمل ليس مجرد طريق للحصول على الأجر

الذى يقيم حياة معظمنا ، ولكنه فى الوقت ذاته (وربما دون أن ندرى ودون أن نقصد) طريق شديد الفاعلية فى توفير شروط الصحة النفسية ، ومن بعدها إلى تحقيق المستوى الأمثل للياقة النفسية .

لكل ذلك تقضى الحكمة بوجوب التمسك به ما أمكن وترويض النفس على الاقبال عليه ، والتزود بقدر من البصيرة يجعلنا نفرق تفرقة حاسمة بينه وبين ما يحيط به من ظروف معاكسة ، وقد نغضب من هذه الظروف ونخاصمها ، ولا ضير علينا فى ذلك ، أما مخاصمة العمل نفسه فسلوك فى غير محله ، لأن هذه المخاصمة فيها هلاكنا ، ولأن المصالحة الواجبة فيها بقاؤنا ، ومن ثم اقتدارنا على السير قدما نحو تحسين أحوال هذا البقاء.

الثقافة العلمية

«يجرى على المجتمع الإنسانى فى الوقت الحاضر تغير جذرى في بنيته ، وسوف تحسم نتيجة هذا التغير بقدر اعتماد كل بلد على المعرفة العلمية» .

إيريك بولك
مدير المؤسسة القومية للعلوم
بالولايات المتحدة

ثقافة العلوم

نقصد بثقافة العلوم مجموع المعارف التى يحصل عليها المواطن غير المتخصص فى فرع علمى بعينه ، والتى تتناول أى فرع من فروع المعرفة العلمية المختلفة . والمقصود بهذه الفروع كل ما يصنف تحت أى من هذه البطاقات الأربع : العلوم الطبيعية ، والبيولوجية ، والسلوكية ، والرياضية ، والموضوع الذى نعرض له بالمناقشة يتناول القدر الشائع من هذه الثقافة بين المهتمين بالاطلاع والتفكير من مواطنينا .

ونحن ندعى أولا أن هذا القدر ضئيل بالنسبة لما هو متاح من الأنواع الأخرى من مكونات الثقافة العامة ، وندعى ثانيا : أنه ضئيل كذلك بالنسبة لما يمكن وما يجب أن يكون الحال عليه فى مجتمع تتوافر له ظروف مجتمعنا المصرى المعاصر . وندعى ثالثا : وأخيرا أن علاج هذه الحال واجب ، وأنه ميسور فى ظل الإمكانات البشرية والمادية المتاحة لدينا فعلا . وسوف نختتم هذا الفصل بإشارة موجزة إلى الكيفية التى يمكن أن يتم بها علاج هذه الحال .

ضآلة الثقافة العلمية الشائعة

لما كان من أعراض الاضطرابات النفسية الاجتماعية التى شاعت فى مجتمعنا المصرى فى الآونة الأخيرة الزيادة المطردة فى أعداد السادة المغرمين بالكلام من أجل الكلام ، فقد أصبح لزاما على الكاتب الحريص على وقته وعلى أوقات القراء الجادين أن يدخل أفضل قدر ممكن من الضوابط على أقواله حتى يقلل من فرص استشراء لغو الحديث ، والتزاما بهذه القاعدة فقد رأينا أن نحدد محك الضآلة التى نحتكم إليه فى موضوعنا الذى نحن بصدده ، إذ مما لاشك فيه أن مسألة الضآلة أو الوفرة مسألة نسبية ، ولذلك وجب التحديد الصريح لمحك التنسيب . وفى هذا الصدد نقرر أننا ندخل فى اعتبارنا محكين : أحدهما هو مايقدم لمثقفينا من مكونات أخرى للثقافة غير المكونات العلمية . والمحك الآخر هو تصورنا للحجم الأمثل الذى نحتاج إليه فعلا من عناصر الثقافة العلمية فى هذه المرحلة التاريخية من حياة مجتمعنا المصرى بكل ما تنطوى عليه من مقومات موضوعية .

الوزن النسبى الراهن لثقافتنا العلمية

فأما عن المحك الأول فلنا أن ننظر فيما تقدمه المجلات الثقافية التى تصدر فى مصر الآن ، وتلك التى كانت تصدر فى بعض الأوقات على مر الثلاثين سنة الماضية أو نحو ذلك ثم احتجبت

لسبب أو لآخر . ولنا أن ننظر فى الكتب المـؤلفـة والمتـرجمة التى لا تفتأ تصدر تحت مظلة الثقافة العامة . ولنا أن ننظر أيضا فيما تقدمه بعض الصحف الأسبوعية واليومية بين الحين والحين ، وما تقدمه الإذاعة المسموعة والمرئية . هذه هى الأوعية الرئيسية التى يجد فيها مواطنون زادهم الثقافى على اختلاف ألوانه . ومن ثم فإن نظرة فاحصة على ماتحوى هذه الأوعية كفيلة بأن تضع النقط فوق الحروف فيما يتعلق بالمحك الأول الذى نحتكم إليه . وفى هذا الصدد تبدو نتيجة الفحص أمامنا واضحة لا لبس فيها ، فحجم تقديم العلوم فى هذه الأوعية جميعا كان ولايزال شديد الضآلة بحيث لابد من وصفه بالندرة يكفى أن نذكر فى هذا الصدد تحقيقا عمليا محدودا قمنا به أخيرا ، وذلك بتحليل المادة المنشورة على امتداد السنوات الثلاث ، منذ بدء عام ١٩٩٠ إلى نهاية عام ١٩٩٢ ، فى إحدى مجلاتنا الثقافية الشهرية الرصينة التى يتسع أفقها ليشمل ألوانا شتى من المادة الثقافية . فقد كشف التحقيق عن أن مجموع ماتم نشره فيها خمسمائة وسبعون مقالا ، ليس بينها سوى عشرين مقالا فى العلوم بالصورة الصريحة المباشرة التى نعنيها فى معالجتنا الراهنة ، أى بنسبة لاتزيد على ٤,٣٨٪ أى أنه بين كل مائة مقال لايوجد سوى أربعة تقريبا تقدم فيها

الثقافة العلمية ، والباقى وعددها ستة وتسعون مقالا تكرس للمكونات الأخرى للثقافة من آداب وفنون وآراء فى السياسة والإصلاح الاجتماعى .. إلخ . وجدير بالذكر هنا أننا لم نصنّف تحت هذه المقالات الستة والتسعين أى عمل من الأعمال الإبداعية التى نشرتها المجلة من قبيل القصص وقصائد الشعر . فإذا تركنا فئة المجلات الثقافية العامة فما عداها مما ينتظم فى مستواها مجلات ثقافية مخصصة بكاملها لفروع بعينها من الدراسات السياسية والأدبية والفنية أو لأنواع بذاتها من الإبداع الأدبى . وعلى سبيل الاستزادة من التحقيق فى هذا السياق فقد رجعت إلى كثير من أعداد مجلتى «المجلة» و «الفكر المعاصر» وكانتا تصدران فى الستينيات ، فلم أجد حال العلم فيها خيراً مما هو عليه الآن . بل لعل حالنا الآن أفضل قليلا .

فإذا تركنا بند المجلات الثقافية العامة واتجهنا نحو النظر فيما يصدر لدينا من كتب تستهدف المثقف العام وجدنا أن الأمر فيها لايختلف عن ذلك فى قليل أو كثير وقد نظرت لهذا الغرض فى قائمة المنشورات التى تحصى ما أصدرته دار نشر حديثة التأسيس مشهود لها بالنشاط ، فوجدت أن من بين مائة

وثلاثين إصدارا تضمنتها القائمة لايوجد سوى أربعة إصدارات تقدم موضوعات العلم ، أى بنسبة ٣,٠٨٪ ، وتشير كثير من الدلائل إلى أن دور النشر الأخرى القائمة على الثقافة العامة لاتسهم فى نشر ثقافة العلوم بما يجعلها فى وضع أفضل من تلك الدار التى أشرنا إليها ، رغم التفاوت فى أعمار تلك الدور ، وفى أحجام الأموال الموظفة فيها .

وننتقل الآن إلى الصحافة . بالنسبة لصحافتنا الأسبوعية يكاد يكون هذا الموضوع غائبا تماما عن جدول أعمالها . أما الصحافة اليومية فالأمر فيها يقتصر على صحيفة واحدة هى التى تخصص من حين لآخر صفحة أو بعض صفحة لما يبدو وكأنه ثقافة العلوم بالتحديد الذى نعنيه ، ولكن هذا غير صحيح . وقد حاولنا أن نحدد طبيعة هذا الذى ينشر فى تلك المساحة وذلك بالنظر فى مضمون ماظهر فيها على امتداد شهر كامل هو شهر مارس الماضى فوجدناه يقع تحت واحدة من فئات أربع ، هى : الدعاية (المجانية) لأطباء بأسمائهم وأحيانا بصورهم ، أو الدعاية لوزير بعينه ، أو لبضعة أساتذة جامعيين لدواعى «النجومية» غالبا ، أو الدعاية لجهاز أو أجهزة تباع آنذاك بشكل مباشر أو عن طريق

الوكلاء فى السوق المصرية . هذا عن الجريدة اليومية التى تقترب من إعارة موضوعنا، قدرا محدودا من اهتمامها . أما عن الإذاعة المسموعة والمرئية فالصمت أبلغ من لغة الكلام فى شأنهما .

هذا عن نصيب ثقافة العلوم منسوبا إلى العناصر الثقافية الأخرى مما تقدمه أوعيتنا الثقافية الرئيسية فى الوقت الراهن . وقبل أن ننتقل من هذا الموضوع إلى الفقرة التالية من الحديث أرجو ألا يساء فهم المقصود من الموضوع الذى نعالجه ، فنحن أولا : لم نقصد إلى التقليل من شأن العناصر الأخرى التى يتكون منها المعروض الثقافى الذى يقدم إلى مواطنينا . ونحن ثانيا : لا نستكثر هذا الذى يقدم سواء فى كله أو فى بعضه بل لعلنا نجده أقل بشكل ملحوظ مما ينبغى أن يتاح لطالبى الثقافة العامة . ونحن ثالثا : لا نشير من طرف خفى إلى المعانى التى قد تتداعى عند البعض عندما يستخدم أحدهم عبارة «المكونات غير العلمية» وهى عبارة شاع استخدامها عند من يريدون بحق أو بغير حق خفض قيمة الموصوف بها . ونحن رابعا : وأخيرا لم نستهدف إلا التنبيه إلى وجوب زيادة وزن ثقافة العلوم ضمن مقومات الثقافة العامة المعروضة .

ثقافة العلوم فى حجمها الأمثل

والسؤال هنا ، فما هو الحجم الأمثل ؟ لابد من التسليم بادىء ذى بدء بأن تحديد الحجم الأمثل فى أمر كهذا الذى نعالجه مسألة يجوز فيها اختلاف الرأى ومع ذلك فما لايمكن قبوله تحت هذا الشعار أن يبقى الحد الأمثل عند ٣٪ أو ٤٪ من حجم المعروض الثقافى ، إذ أن إقرار هذه النسبة يتعارض مع مسلّمة ذات أهمية استراتيجية فى حياة الأمم مؤداها وجوب أن تكون مقومات الثقافة المعروضة والشائعة متوازنة فيما بينها أو قريبة من التوازن من حيث فئاتها الكبرى ، فإذا قلنا إن هذه الفئات الكبرى هى : مجموعة العناصر ذات الطبيعة العلمية والشبيهة بالعلمية . ومجموعة المقومات ذات الطبيعة الفنية والأدبية وما شابهها ومجموعة المقومات ذات الطبيعة الميتافيزيقية والدينية ، بالإضافة إلى مجموعة المكونات ذات الطبيعة العملية .. فلابد من تصور أن يكون هناك سعى دائم إلى تحقيق قدر معقول من التكافؤ بين الأنصبة التى تسهم بها أوزان مضامين هذه الفئات الأربع فى الكيان الكلى للثقافة الشائعة . وقد تحدثنا من قبل عما أسميناه باللياقة النفسية للفرد . والآن نتحدث عما يقترب من اللياقة الثقافية للأمة .

وليس من المعقول ولا من الممكن فى حدود الواقع البشرى المعهود أن نطلب تحقيق التوازن داخل الكيان الثقافى العام على

أساس التساوى الدقيق رياضيا بين الأوزان النسبية لمكوناته الكبرى بحيث يكون نصيب كل منهما ٢٥٪ من الوزن الإجمالى للبناء الثقافى . ولكن هذا لايعنى بحال من الأحوال أن نرتضى الخلل على أساس أن هذا الرضا تقتضيه المرونة فى تدبر أمور المجتمع ، فكون نسبة أحد المكونات الرئيسية منخفض إلى مايقرب من ٣٪ أو ٤٪ هذا خلل لايجوز السكوت عليه ، سواء جاءت الدعوة إلى السكوت باسم المرونة أو حتى باسم الصبر على المكروه . لابد من عمل بقصد التغيير يبدأ فورا ويقوم على تخطيط واضح فى فلسفته حاسم فى توجهه نحو تعديل النسبة التى تتوافر بها ثقافة العلوم فى الكيان الثقافى العام لهذه الأمة بحيث ترتفع إلى المستوى الذى يستوجب الوصف بشىء آخر غير الخلل ، شىء أقرب إلى التكافؤ والتناسق . هذا واجبنا جميعا كل بقدر ما أتيح له من الوعى العام ، وما ألقى إليه من مسئولية فى إدارة دفة حياتنا الاجتماعية الثقافية .

ولا أظننى أتجاوز حدود الكياسة هنا إذا ذكرت على رأس قائمة المسئولين فى هذا المجال الصديقين الكريمين الأستاذ الدكتور سمير سرحان رئيس الهيئة العامة للكتاب ، والأستاذ الدكتور جابر عصفور أمين عام المجلس الأعلى للثقافة ، وكذلك السادة الأفاضل المسئولين عن دور النشر ، وعن الصحف الشهرية والأسبوعية واليومية .

فى البدء كان الفعل :

فى هذا الموضع من الحديث تفرض عدة أسئلة نفسها داعية إلى الإجابة الواضحة حتى تستقر فى الذهن معالم الموضوع وما بينها من علاقات وتبريرات بصورة مقنعة ، ويأتى في مقدمة هذه الأسئلة جميعا السؤال عن السبب الذى من أجله يلزمنا أن نعتنى بالعلوم فى ثقافتنا العامة . لماذا ؟ صحيح أننا أجبنا على ذلك بما طرحناه من ضرورة تحقيق التوازن بين المكونات الكبرى لهذه الثقافة . ولكن تظل روح السؤال رغم ذلك قائمة ، ولماذا ينبغى أن يتحقق هذا التوازن ؟ لابد من تعميق الإجابة حتى نصل إلى الجذور . ولكن لأن الجواب المطلوب فى هذا الصدد يحتاج إلى جهد خاص من الكاتب والقارىء معا . جهد ينطوى على إلتفاتة ذهنية جديدة ، أو زاوية نظر جديدة دون أن يكون مجرد استمرار على وتيرة الأجزاء السابقة من حديثنا هذا ، فقد وجب أن نؤجل معالجته هو وما يتداعى معه من أسئلة متفرعة عنه إلى فصل آخر قائم بذاته .

أما الآن فالسؤال الوارد بإلحاح هو : هل يمكننا البدء في خطوات التنفيذ على الفور ؟ وهل لدينا من يستطيعون النهوض بهذه المهمة ؟ .

نعم يمكننا البدء فى خطوات التنفيذ فورا . قليل من الكلام وكثير من الفعل هو المطلوب فى بعض المواقف . ونحن هنا بصدد واحد من هذه المواقف . ولا جدال فى أن النوع المطلوب من الكتابة (أو العرض بأية وسيلة تثقيفية) يحتاج إلى أشخاص يجمعون بين المعرفة العلمية رفيعة المستوى وقدرة الإفصاح اللغوى البليغ ، أى أن يكون من ذوى العلم والقلم ، فهل يوجد لدينا هؤلاء ؟ نعم . هؤلاء موجودن الآن ، وكانوا موجودين قبل الآن . وسوف يظلون موجودين فى المستقبل المنظور ، لأننا هنا فى مصر ، ولسنا فى «بلد ما» من بلدان العالم الثالث . كان لدينا من ذوى العلم الرفيع والقلم العربى البليغ رجال من أمثال على مصطفى مشرّفة ، وأحمد زكى ، وعبد الحليم منتصر ، ومحمد كامل حسين ، وعبد اللطيف جوهر ، وحسين فوزى ، ومحمد داود التنير ، وعندنا الآن عشرات يواصلون المسيرة ، من أمثال أبو شادى الروبى ، وعصام الدين جلال ،، وعبد العظيم أنيس ، ومحمد عامر ، وحسن عواض، وأحمد عامر وحامد عمار ، وأحمد أبو زيد ، ولهؤلاء تلاميذهم الذين يتشكلون الآن ، وسوف يملأون الساحة فى المستقبل القريب.

إن المشكلة الرئيسية التى تواجه مثل مطلبنا هذا هى فى معظم الأحوال مشكلة وجود القوة البشرية القادرة على التنفيذ . أما والحال أن هذه القوة متوافرة لدينا ، بل ولها ماض يمكن

الاسترشاد به ، فلم يبق إلا الإقدام على استثمارها لإضافة العلم إلى حصيلتنا الثقافية ، هؤلاء رجال وصلوا فى الاشتغال بالعلم تحصيلا وبحثا وتعليما إلى مستويات رفيعة ، وهم يجمعون إلى ذلك طواعية القلم ، فلماذا لا نستثمر هذا الجانب فيهم ، أسوة بما هو حادث بالفعل من استثمار جوانبهم الأخرى كمعلمين فى المدرجات أو باحثين فى المعامل ؟ وجدير بالذكر فى هذا المقام أن المهمة التى ندعو إلى الاهتمام بها لا يقوى على إنجازها إلا علماء متمكنون ، فلا يجوز أن نقع هنا فى خدعة أننا مادمنا نطلب تبسيط العلم فلنطلبه من البسطاء فى الإلمام به ، هذا خطأ لايجوز الانزلاق إليه بأية دعوى أو تبرير . إنما الصواب أنه لايقوى على تبسيط العلم إلا الراسخون فيه .

ثقافة العلوم
فى السياق الاجتماعى

ليست الثقافة ترفا يمكن الاستغناء عنه ، بل هى ضرورة نتزود بها كجزء من عُدَّتنا لمواجهة مقتضيات الحياة بصورتها الإنسانية . وما يميز هذه الحياة أساسا هو أنها تنتظم فى إطار يمكن أن نسميه بالواقعية المتعالية ، فنحن من ناحية نحترم واقعية العالم المحيط بنا لأننا لا نملك غير ذلك ، ومن ناحية أخرى نعبر حدود الواقع المباشر لنُدخل فى حسابنا فى الوقت نفسه ما وراء هذا الواقع فى المكان والزمان والإمكان بمعنى أننا نتعامل مع هذا الواقع من حيث هو جزء من عالم أكبر ، ومن حيث هو حاضر ورد إلينا من ماض بعينه ليحملنا إلى مستقبل بعينه ، ومن حيث هو إمكانات قابلة للتحقق على هيئة بديل واحد من بين بدائل متعددة .

ولأننا نتعامل مع أمور الحياة جميعا من خلال هذه الصيغة ، صيغة الواقعية المتعالية فإننا نحتاج إلى الثقافة لأنها هى التى

تمنحنا قدرة التعالى هذه . على هذا النحو تبدو الثقافة بالغة الخطر فى حياتنا الإنسانية . ومن ثم هذا أصبح لزاما علينا أن نتناولها بعناية فائقة سواء قصدنا إلى مجرد النظر فى أمر من أمورها ، أو اتجهنا إلى أن نتبع النظر بفعل يغيّر من كيانها وفاعليتها .

وتتألف الثقافة العامة الشائعة بيننا (كما هو الحال عند أى شعب فى عالمنا هذا) من مكونات أربعة رئيسية ، يضم أحدها مجموعة العناصر ذات الطبيعة العلمية أو الشبيهة بالعلمية ، ويضم ثانيها مجموعة العناصر التى نسميها العناصر الأدبية والفنية وما إليها ، ويضم ثالثها مجموعة المكونات ذات الطبيعة العملية ، ويضم رابعها مجموعة المقومات ذات الطبيعة الدينية والميتافيزيقية . وتشير كثير من الدلائل إلى أن الثقافة العامة بصورتها المعروضة لدينا ، هنا فى مصر ، لايتحقق فيها التوازن بين مكوّناتها الأربعة الرئيسية ، كما تشير إلى أن هذا الخلل يبدو بصورة ملحوظة فى الضآلة الشديدة للوزن الذى تسهم به ثقافة العلوم فى الكيان الثقافى العام . وفى محاولة اجتهادية محدودة قمنا بها لتحديد الوزن النسبى لهذا المكون العلمى بصورة تقريبية تبين لنا أنه لايزيد على ٤٪ من مجموع الكيان الثقافى ، ونحن

نرى أنه لابد من العمل على تعديل هذا الإسهام لتحقيق توازن مقبول ومعقول . والمهمة التى نحاول أن نتصدى لها فى هذا الفصل هى بيان المبررات التى من أجلها ندعو إلى العمل على تعديل هذا الإسهام ، وماذا يمكن أن نجنى مع مسيرة هذا التعديل .

مبررات الدعوة إلى مزيد من جرعة الثقافة العلمية :

تتلخص مبررات الدعوة التي نحن بصددها فى الحجة التالية :

إذا نظرنا في أى مشهد من مشاهد الحياة كما نحياها فعلا (لا كما نتأمل في معناها أو نأمل في مبناها) وجدنا أن هذه الحياة تعتمد على العلم ومنجزاته ، هذا صحيح فيما يتعلق بحياتنا الفردية والاجتماعية جميعا ، فإذا نظرنا فى الأمر نفسه بنظرة أعمق من سابقتها قليلا تبين لنا أن هذا الاعتماد على العلم يتم فى معظم الأحيان على غير وعى منا ، وفى القليل النادر تصحبه بعض مظاهر الوعى ومكوناته ، وتبين لنا أيضا أن هذا الاعتماد يتفاوت من موقف إلى آخر من حيث حداثة العلم الذى نستعين به أو قدمه ، وكذلك من حيث حقيقته أو زيفه . فنحن نستعين أحيانا بالعلم كما هو فى أحدث إنجازاته ، وأحيانا أخرى نستعين بنظريات وتطبيقات علمية قديمة نسبيا ، وأحيانا ثالثة نعتمد على منجزات للعلم فات أوانها فهى بالية ، ونعتمد أحيانا رابعة على مايمكن تسميته العلم بالشائعات أى على ما تروجه الشائعات

المنتشرة بين المواطنين حول هذا العلم أو ذاك ونتائجه هذه أو تلك ، وأخيرا فإننا نعتمد أحيانا كثيرة على العلم ولكن بضمير مريض ، أى ونحن منقسمون على أنفسنا ، بمعنى أننا نعتمد عليه بالفعل دون الفكر ، أو بعبارة أخرى نعتمد على نتائجه وتطبيقاته بدافع الاحتياج الشديد لأننا لا نملك غير ذلك ، على طريقة مكره أخاك لا بطل ، ولكننا نتحاشى مبادئه المنهجية ونظرياته ، بل ونتعدى التحاشى الصامت أحيانا إلى الرفض الصريح أحيانا أخرى . ومن المحقق أن مزيدا من النظر المدقق فى مشاهد الحياة اليومية من هذه الزاوية ، زاوية علاقتها بالعلم ومنجزاته تكشف عن توجهات أخرى كثيرة . ولكننا نكتفى بما ذكرناه ، وخلاصته : أولا أننا نعتمد فى قضاء معظم متطلبات حياتنا على منجزات العلم ، وثانيا: أن هذا الاعتماد يتم غالبا بصورة آلية عمياء ، وفى القليل النادر يتم مصحوبا بدرجة ما من الوعى المناسب . وثالثا : أن هذا الاعتماد يجرى على أساس شذرات من العلم تتفاوت فيما بينها من حيث الصلاحية سواء لأسباب تتعلق بحداثتها أو قدمها أو بكونها علما حقيقيا خالصا ، أو علما تشوبه الكثير من الأوهام والترهات ، ورابعا : أن هذا الاعتماد يقع فى إطار من ضمير مريض يرحب بالنتائج ويرفض المقدمات .

بعبارة موجزة يمكن تشخيص علاقتنا بالعلم « بالنفعية الساذجة» ، وهذه تخفى وراءها حقائق نفسية متعددة ، أهم مافيها «ضيق الأفق» و «الانتهازية» و «التخلف» . ومثل هذه الحال لايجوز السكوت عليها ، لا بسبب مافى جوهرها من قبح يشوه وجه الأمة ، ولكن لما تنطوى عليه كذلك من ترسيخ لجذور العجز فى نفوس أبناء هذا الوطن عن الإسهام الجاد فى نمو العلم فى الحاضر والمستقبل رغم استمرار الحاجة إلى منجزاته ، والخطوة الأولى فى الطريق إلى تغيير هذه الحال إنما تتمثل فى تعديل المناخ الثقافى السائد بحيث ترتفع فيه تدريجيا جرعة المتاح من ثقافة العلوم .

حاجتنا إلى العلم بالعلم :

لاغبار على النفعية ذاتها فى علاقتنا بالعلم ، ولكن الغبار كله على السذاجة المقترنة بهذه النفعية ، سواء فى صورتها العفوية التى تكشف عن ضيق الأفق وتدعمه ، أو فى صورتها المدبرة التى تشى بالانتهازية وتكرس التخلف . أما النفعية نفسها (بمعناها الاجتماعى) فهى جذر تاريخى مهم فى علاقة المجتمع بالعلم من حيث المنشأ ، واستمرار الدعم الاجتماعى للعلم ، وتزايد الشعور بالمسئولية الاجتماعية لدى العلماء . هذا بالإضافة إلى أنه يكون من الإغراق فى الأحلام غير الناضجة أن نأمل فى أن يشيع بين غالبية المواطنين طلب المعرفة العلمية لذاتها . لذلك لابد من التسليم

بأن تظل النفعية أساسا مهماً للعلاقة بين المجتمع والعلم ، شريطة أن تكون هذه النفعية مستنيرة ، وأن تظل حريصة على السعي إلى مزيد من الاستنارة ، مما ينفي عنها صفة السذاجة ويضفي عليها خاصية النضج . فكيف تكون هذه الاستنارة المطلوبة ؟.وكيف يكون السعي إليها ؟

الاستنارة المطلوبة تبدأ من وضوح الرؤية ، ووضوح الرؤية هنا يعني أن نعرف أن العلم يتكون من شقين متكاملين ، هما النتائج والمناهج . والسعي إلي تحصيل هذه الاستنارة إنما يكون بتوزيع جهد الملاحقة والنشر على هذين الشقين معاً ، ومع ذلك فالاستنارة وما تنطوى عليه من رؤية واضحة ليست سوى النقطة التي يجب أن تبدأ عندها مسيرة التثقيف العلمي في المجتمع . لكن تحديد نقطة البدء هذه لا يغني عن ضرورة تحديد التوجه ، في أي اتجاه ينبغي للمسيرة أن تتوجه ؟ ومانراه هو أن يكون الهدف الرئيسي البعيد هنا هو إشاعة العقل العلمي في الأمة ، العقل الذي يجمع بين الإلمام بعينة صادقة من مكتشفات العلم وتطبيقاته الحديثة ، وبين التوجه إلى معين العلم باعتباره المرجع الذي يمكن استشارته لترشيد مسيرتنا الحياتية ، ولترشيد ما نتداوله من تشاور كلما تعثرت المسيرة ، فإذا أمكن لنا أن نحدد علاقتنا بالعلم على هذا النحو ، وهو ما نسميه بالنفعية المستنيرة ، وتجلى ذلك في التخطيط لمشروع النهوض بثقافة العلوم وفي تنفيذه فعلاً فنحن نتعامل-حقا ، أي نتعامل معه ونحن على بينة من حقيقته .

تصور أولى لتنظيم علاقتنا الثقافية بالعلم :

فيما تبقى نرى واجبا علينا أن نقدم تصورا أوليا متكاملا لتنظيم علاقتنا الثقافية بالعلم ، أى كجزء من الثقافة العامة . فلعل هذا التصور أن يكون أساسا للاسترشاد به في صياغة تصورات أفضل إذا ما توافر الاقتناع بما ندعو إليه . وانعقد العزم على البدء فى التنفيذ .

ينتظم هذا التصور أساسا فى إطار «النفعية المستنيرة» . وقد أوضحنا من قبل أن الاستنارة فى هذا السياق تعنى وضوح الرؤية، وهذه تعنى أن يكون واضحا لدينا أن العلم نتائج ومناهج ، ومن ثم فأى سياسة رشيدة لنشر ثقافة العلوم يلزمها أن تعنى بأن يمتد النشر لكى يشمل النتائج والمناهج جميعا ، فليس العلم مكتشفات فحسب كما تقدمه بعض الكتابات محدودة الأفق ولا هو تطبيقات فقط كما توحى بقية الكتابات التى تدور فى فلك النفعية الساذجة ، بل ولا هو مكتشفات وتطبيقات وانتهى الأمر ، ولكنه هذه الانجازات مضافا إليها المنهج .

وربما اقتضى الأمر هنا تنبيهها ضد ما يبديه بعض السادة القائمين على النشر من نفور من نشر مواد فى المنهج بدعوى أنها جافة ومعقدة بحيث ينتظر ألا تحظى بإقبال القارىء الساعى إلى

تحصيل الثقافة العامة ، وهو رأى غير صحيح على إطلاقه ، والمسألة فى نهاية الأمر يحسمها قلم الكاتب ، فمن استطاع أن يقدم المكتشفات والتطبيقات بأسلوب يجمع بين الإحكام والبساطة والتشويق لن يعجز عن تقديم أمور المنهج بمثل هذا التمكن . لا يجوز حرمان القارىء العام من إطلالة على أسلوب التفكير كما يمارسه العلماء فهذا جزء لا يتجزأ من ثقافة العلوم كما ينبغى لها أن تذاع ، وإذا كان لنا أن نتوخى مزيدا من الدقة فى القول فجوهر العلم هو المنهج لأنه هو قناة الإبداع التى تصل بأصحابها إلى المكتشفات والتطبيقات . ومع ذلك فهذه قصة أخرى ، وكل ما يلزمنا الآن هو العناية بتقديم الثالوث متكاملا : المكتشفات والتطبيقات والمنهج .

ثم نعود بعد ذلك إلى تحديد توجّه المسيرة ، فكما قلنا من قبل لا يجوز فى مثل هذا الأمر الاكتفاء بتحديد نقطة البدء ، بل لابد من إكمال التصور بالإشارة إلى أهداف هذه المسيرة إذا قدّر لها أن تبدأ ، فليس المهم هو الحركة فى ذاتها ولكن المهم هو الحركة فى توجهها .

سوف تكون أهداف المسيرة متعددة و تتفاوت قربا وبعدا فى علاقتها بنقطة الانطلاق ، وأقرب الأهداف هو شيوع المعرفة بالعلم

الحديث حتى يكون المواطن المثقف على دراية بكنوز المعرفة وقدراتها المتاحة ، وذلك حتى يستطيع أن يزداد فهما وتقديرا لعالمه المعاصر بكل ما فيه من مواطن القوة والضعف وما ينطوى عليه من مستقبل إنسانى أشد أمنا أو أكثر تهديدا وحتى يستطيع إذا شاء أن يحسن توجيه خطاه العملية حيثما كانت الإفادة مطلوبة ، فإذا اقتربنا من بلوغ هذا الهدف وأصبحت هذه المعرفة شائعة على نطاق معقول كان ذلك نفسه إيذانا بمواصلة السير نحو هدف أبعد من سابقه ، ألا وهو توافر المناخ الصالح لنشوء جيل من الصغار يستنشق مزيدا من الفكر العلمى فتزداد احتمالات إقباله على هذا الفكر وتتولد لديه شيئا فشيئا دوافع إيجابية للإسهام الفعلى فى تنشيط هذا الفكر وإثرائه ، ويجد فى طبيعة المناخ المحيط به ما يشجعه ويعينه على الانسياق مع هذه الدوافع سعيا نحو إشباعها ، وبذلك يحقق لنفسه ولقومه دورا إيجابيا فى بناء المستقبل مهما يكن محدودا (فى بدايته) فهذا خير من أدوار السلبية والاعتماد وطلب الإعالة . ومرة أخرى إذا تمكنا من السير فى هذا الطريق وتمكنت منا آثاره فسوف تفضى بنا خطانا إلى هدف أبعد من ذلك وأعقد وأرفع شأنا فى حياة الأمم ، خلاصته أن تتمكن منا روح العلم فإذا بنا نعيش بما يسمى التوجه العلمى فى

الحياة ، حيث نكتشف أننا نصوغ حياتنا كما لو كانت مشروعا علميا كبيرا ، فإذا بنا نرحب بالنقد والنقد الذاتى ، ونرحب بتبادل الرأى سعيا إلى الاقتناع أو الإقناع ، ونتبنى التفكير من خلال نموذج الاحتمالات بدلا من الآراء والأحكام والتنبؤات القطعية ، ... إلى آخر هذه العناصر التى هى المقومات الأساسية لتوجه العلماء أثناء معالجتهم موضوعاتهم .

فى هذا السياق يحسن أن نذكر قول «إريك بلوك» مدير المؤسسة القومية للعلوم بالولايات المتحدة منذ سنة ١٩٨٤ :

يجرى على المجتمع الإنسانى فى الوقت الحاضر تغير جذرى فى بنيته ، وسوف تحسم نتيجة هذا التغير بقدر اعتماد كل بلد على المعرفة العلمية . فحتى وقت قريب كانت الدول تعتمد اعتمادا كبيرا على مصادرها الطبيعية ، أما الآن فإن التيار يتحول نحو مزيد من الاعتماد على المصادر البشرية ، أعنى على ثروة العقول .

التخلف الاجتماعى

معنى التخلف الاجتماعى

من الأقوال المأثورة لما تنضح به من الحكمة قول القدماء . «صديقك من صدقَك لا من صدَّقك» . ويخيل إلينا أنه ليس أنسب من هذا الزمان مدعاة لبعث هذا القول ، والتذكرة به ، وإذاعته حتى يفوز بأكبر قدر من العقول يؤمنون به ويعملون بوحى منه ، وربما كان الكتَّاب والمفكرون هم أجدر الفئات عملا به فى تشكيل علاقاتهم بمجتمعاتهم ، فالصدق مطلوب فى تكوين هذه العلاقة ، فى تشكيلها ، وفى توجيهها إذا كان أحدنا يريد الخير فعلا لمجتمعه ، وكان على استعداد لأن يضحى ببعض مصلحته فى سبيل مصلحة الجماعة ، إن هما تعارضا ، صحيح أننا لا نستطيع عادة أن نقول الصدق كله ، وقلما تسمح مواقف الحياة الاجتماعية بذلك (بغض النظر عن دعاوى المزايدين والمثاليين) ، ولكن أن نقصد إلى قول الصدق ، وأن نعمل على تقديم أكبر قدر منه حسبما تتيح ظروف الحياة بكل تشابكاتها فهذا هو المطلوب ،

وفيه الكفاية . ومن المؤكد أن الصدق يؤلم البعض ممن يتناولهم موضوعا له ، ولكن لا حيلة لنا فى ذلك ، ثم إننا ، وفى هذا الموضوع بالضبط نبدأ طريقنا إلى التضحية لأن اغضاب البعض معناه أن نتوقع منهم العدوان على بعض مصالحنا ، بالإهمال إن لم يكن بالإفشال ، فإذا ارتضينا ذلك فقد بدأنا طريق السالكين إلى الصدق .

نقول هذا لأن إحدى المهام الرئيسية للكاتب والمفكر ، فيما نرى ، أن تقوم كتابته (وخاصة ما تناول منها الأمور الاجتماعية) بمهمة المرآة التى تنعكس عليها بعض ملامح المجتمع ليشهدها هذا المجتمع نفسه ، فإما أن تسعده الصورة فيتمسك بها ويحاول أن ينميها ويكثفها ، وإما أن تسوءه فيعمل على تصحيحها أو تعديلها إلى ما هو أفضل . وقد يختار البعض ما يتصور أنه الملامح الجميلة فيعكسها فى مرآته ، والغالب أن يكون هؤلاء أهل حظوة عند من بيدهم العطاء والحرمان ، بينما يختار البعض الآخر ما يرى إنه ملامح سيئة فيعكسها فى مرآته اقتناعا منه بأن الأصل فى مهمته أن يسعى بالمجتمع إلى ماهو أفضل ، والراجح ألا يفوز هؤلاء بغير الأزورار من أولى الأمر ، ولا بأس بهذا كله فهذه سنة الحياة . وقد اخترنا فى حديثنا هذا أن نتجه وجهة ناقدة ، لأننا نريد أن نصدُق مجتمعنا ، لا أن نصدّقه . وما ندّعيه فى هذا

الحديث هو أن مجتمعنا هذا يعاني من كثير من مظاهر التخلف ، وهذه المظاهر آخذة في الزيادة بدلا من أن تتناقص مع الأيام ، وأن أعباء هذا التخلف تزداد خطرا على مستقبل الأمة ، وربما كان من أهم الأسباب التي دعتنا إلى أن نطرق هذا الموضوع ما نراه من أن معظم الإصلاح المنشود في هذا المجال لا يحتاج إلى نفقة مالية ، ومن ثم فالاعتذار باضطراب أمور الاقتصاد غير وارد في شأنه ، كما أنه لا يحتاج إلى استيراد تكنولوجيا متقدمة وبالتالي فلا عذر لنا أن نتقاعس عنه بحجة أن الغرب بما يملكه من تكنولوجيا متقدمة يبخل علينا بالمساعدة . كل ما يحتاج إليه الإصلاح المنشود هو أن تتكاتف الإرادات الاجتماعية ، وتتبلور الإرادة السياسية ، فيصح العزم وينطلق العمل في الاتجاه الذي نرجوه ، والفصل الراهن ليس سوى مقدمة في التحديد العلمي لمعنى التخلف الاجتماعي ، وكيف ومتى نتحدث عن قيام حالة تخلف اجتماعي . وفي فصل تال نرجو أن نبسط الحديث في وصف مظاهر التخلف كما يعاني منها مجتمعنا .

ما معنى التخلف الاجتماعي ؟

هناك تعريفات ذائعة لمفهوم التخلف كما يستخدمه علماء الاقتصاد ، وهي تقوم في مجموعها على تقدير متوسط نصيب الفرد في المجتمع من استخدام الطاقة . غير أن ما نرتضيه في

هذا الفصل لا ينتمى إلى هذه الفئة من التعريفات ، لأننا لانتوقف عن الجذر الاقتصادى (للتخلف أو التقدم) رغم اعترافنا بأهميته ، إنما نحن نقصد إلى الحياة الاجتماعية بمعناها العريض . وربما لاحظ القارىء أن هذه النقطة لاتفتأ تثير كثيرا من الجدل .فهناك من يلحون على نغمة التنمية الاقتصادية كأنها مفتاح كل شيء ، وهناك فى المقابل من ينتصرون للحديث عن التنمية الاجتماعية الشاملة لأنها بيت القصيد . ونحن فى حديثنا الراهن نجدنا أقرب إلى الفريق الأخير ، لأننا نتكلم عن التخلف الاجتماعى العريض والشامل .

وما نقصده هنا بالتخلف الاجتماعي هو : مايبدو أنه تباطؤ شديد من جانب المجتمع . مؤسساته وما يرتبط بها من وظائف وسلوكيات ، عند مرحلة معينة من مراحل تغيره ، سواء أكان ذلك فيما يتعلق بتنظيم المؤسسات أم فيما يخص ما يرتبط بها من وظائف وسلوكيات . أما لماذا يعتبر هذا التوقف تخلفا فلسبب رئيسى مؤداه أن المؤسسات الاجتماعية وما تقتضيه من وظائف وسلوكيات إنما تنشأ أصلا للتعامل مع الحياة الإنسانية المختلفة ، ولما كانت هذه المطالب لاتثبت أبدا على حال واحدة بل تتعرض لوابل من المستجدات يمثل تيارا لا ينقطع أبدا فقد أصبح لزاما أن تكون بنية المؤسسات الاجتماعية وما تستتبعه من وظائف

وسلوكيات فى حالة تغير دائم لملاحقة تيار مستجدات الحياة ، وذلك باستحداث ما يمليه هذا التيار من تعديلات صغيرة أو كبيرة فى بنيتها (أى فى بنية هذه المؤسسات) وفيما تقتضيه من وظائف ، فإذا توقفت هذه المؤسسات أو تباطأت فى استحداث التغيرات أو التعديلات المطلوبة فى جوانبها المختلفة بدأت على الفور تتخلق حالة التخلف ، فتبرز مظاهر التفاوت بين أحوال المؤسسات ووظائفها من ناحية ومستجدات الحياة من ناحية أخرى. وهنا بالضبط نتكلم عن التخلف ، هذا التحديد أو الوصف هو المحور الرئيسى لمفهوم التخلف كما نقصده ، وهو تحديد موضوعى خالص (لجوانب من ضرورات الحياة الاجتماعية) لايجوز معه أن ننزلق إلى مناقشات عقيمة حول التخريجات اللغوية لمعانى التخلف والتقدم .

سوف نضرب لما نقول مثلا واحدا طلبا لمزيد من وضوح القول بيننا وبين القارىء . فالقانون (بكيانه العام) واحد من المؤسسات الاجتماعية المهمة ، له بنيته أو هيكله الذى يتمثل فى مكوناته الرئيسية وفى نصوصه ، وله مجموعة من الوظائف والسلوكيات التى يمليها علينا (وذلك من خلال معايشتنا إياه) . ومع أن القانون كمؤسسة اجتماعية يبدو على درجة عالية من الاستقرار فى هيكله العام وفى نصوصه فإن هذا الاستقرار لايمكن أن يصل إلى حالة

التجمد ، وآية ذلك أن المجتمعات تلجأ إلى إحداث بعض التغيير والتعديل فيه من حين لآخر أمام الضغوط التى تقع عليها بفعل أنواع معينة من مستجدات الحياة ، ويكفى أن نتذكر هنا ، على سبيل المثال ماحدث لأحد جوانب المؤسسة القانونية لدينا ، أعنى قانون المخدرات ، على إمتداد بضعة العقود الأخيرة . ففى سنوات الخمسينات تبين أن القانون رقم ٣٥١ لسنة ١٩٥٠ يزداد عجزا أمام مستجدات الحياة فى المجتمع المصرى فيما يتعلق بعالم المخدرات (عالم التهريب والاتجار والتعاطى والتداول غير المشروع)، فأعيد النظر فيه حتى يستعيد كفاءته ، وظهر فى هذا الصدد بوجه جديد هو القانون رقم ١٨٢ لسنة ١٩٦٠ . واستمرت مستجدات عالم المخدرات تتوالى على حياة المجتمع (فالحياة بخيرها وشرها فى صيرورة دوما ، ولا شىء فى هذه الحياة يتوقف أبدا) ، وعاد القانون بوجهه الجديد يكشف عن أشكال ودرجات من الضعف استدعت إدخال العديد من التعديلات الجزئية عليه (مثال ذلك ماحدث سنة ١٩٦٦) ، إلى أن تبين أن التفاوت ازداد كما وكيفا بينه وبين متغيرات دنيا المخدرات ، فأعيد النظر فيه مرة أخرى بطريقة جذرية وذلك حتى يرتفع مستوى كفاءته بما يناسب وابل الأحداث الجديدة ، أحداث السبعينات والثمانينات ، فكانت حصيلة المراجعة صدور القانون رقم ١٢٢

لسنة ١٩٨٩ ، وهو حتى الآن أحدث وجه نعرفه لقانون المخدرات . ومع ذلك ففي مستقبل قريب سوف يبلى هذا الوجه أيضا ، وسيحتاج المجتمع مرة أخرى إلى مراجعته واستحداث تعديلات جديدة فيه ، هذا ماحدث (وما سيحدث) لقانون المخدرات ، وفى هذا السياق أيضا ، سياق التغيير بما يناسب مستجدات الحياة ، نفهم أشياء أخرى كثيرة ، فنفهم كيف أن قانون الإجراءات الجنائية يعاد النظر فيه الآن لاستحداث عدد من التعديلات التى تقتضيها تغيرات طرأت وتطرأ على حياتنا الاجتماعية لا مفر من التعامل معها ، ونفهم كذلك ما حدث فيما يتعلق بقانون الأحوال الشخصية منذ بضع سنوات ، وما نقوله عن هذه القوانين الثلاثة يصدق على سائر القوانين الخاص منها والعام ، وهى فى جملتها ليست سوى أوجه متعددة للقانون كمؤسسة إجتماعية .

وهناك نقطة أخرى ينبغى لنا أن نذكرها قبل أن ننصرف عن هذه الفقرة إلى ما يليها ، فلعل القارىء يذكر ما حدث فى النصف الثانى من الثمانينات عندما علت الأصوات متكاثرة يوما بعد يوم تستحث من بيدهم الأمر أن يستحدثوا التعديلات المناسبة فى قانون المخدرات حماية للشباب والقيم والثروة القومية فقد كانت هذه الأصوات (شكلا ومضمونا) هى صورة التحرك المجتمعى الذى يضغط فى سبيل التعبئة اللازمة لاستنهاض إرادة القرار

وإرادة الفعل . وقد حدث مثل هذا ولايزال يحدث (ولكن بأشكال مغايرة) بالنسبة لما يجرى من تعديل فى قانون الإجراءات الجنائية ، وفى غيره من القوانين .

وخلاصة القول فى هذه الفقرة أننا اتخذنا من القانون مثلا نضربه لمؤسسة اجتماعية ، يجمع المجتمع أمره من حين لآخر على إحداث التغيير فيها بما يجعلها من حيث كفاءة الأداء قادرة على ملاحقة مستجدات الحياة فى المجال الذى تتكفل به وهو مجال مشروعية السلوك فى مقابل النشوز والانحراف والجريمة . وما قلناه عن القانون إنما قلناه من حيث إن القانون مؤسسة اجتماعية. ومعنى ذلك أن الخطوط العامة لوصف ما يحدث بينه من ناحية وبين مستجدات الحياة الاجتماعية من ناحية أخرى يصدق على مؤسسات المجتمع جميعا . فالمجتمع يتعرض من حين لآخر لاكتشاف أن بعض مؤسساته تزداد عجزا مع الأيام عن التعامل مع الجديد فى الحياة فى هذا المجال أو ذاك ، فتبدأ المعاناة ، وتتراكم آثار الشعور بها ، ثم لا تلبث بعض الأصوات أن تبث الشكوى ، ثم تتكاثر الأصوات وترتفع شيئا فشيئا حتى تستنهض الإرادة الاجتماعية لاستحداث التغيير المناسب لملاقاة الجديد .

ثم إن هذا الذى نقول إنما يصف بصدق مايحدث بين مؤسسات المجتمع جميعا ومتغيرات الحياة التى تدفعنا إلى استحداث أشكال وأقدار من التغيير والتعديل فى هذه المؤسسات

وما تستتبعه من وظائف وسلوكيات . ومع ذلك فمن المهم التنبه إلى أن هذا الوصف ينطوى على قدر كبير من التبسيط ، إذ تحاشينا أن نتحدث عن أمور شديدة التعقد قبل أن نعرض الخطوط الأساسية للتصور الذى ينبغى التركيز عليه . أما عن التعقيدات التى يلزمنا أن نحسب حسابها فيأتى فى مقدمتها أن للمؤسسات المختلفة أنماطا متباينة من التفاعل الذى يجرى بينها وبين مستجدات الحياة ،. فتفاعل مؤسسة القانون مع المستجدات المنوطة بها يختلف عما يجرى من تفاعل بين الأسرة كمؤسسة إجتماعية والمستجدات التى تعنيها ، هذا نمط وذاك نمط آخر ، غير أن هذا الاستدراك لا يلغى حقيقة الشكل العام لهذه الحركة بالنسبة لجميع المؤسسات ، وهو الشكل الذى يمضى بين استقرار يكاد يصل إلى مستوى التجمد يعقبه تحرك أو تغيير فى البنية ولا وظيفة لاستعادة مستوى الكفاءة الذى توشك اختلالاته الجزئية أن تصبح انهيارا فى الكيفية التى تحدث بها ملاقاة الجديد واستيعابه .

متى نتحدث عن قيام حالة تخلف اجتماعى ؟

لا نحيد عن الصواب إذا تصورنا أن المجتمع هو مجموع مؤسساته ، وأن الحياة الاجتماعية هى مايدور بين هذه المؤسسات من تفاعلات . فإذا جمعنا إلى هذا التصور ما فرغنا للتو من وصفه تكونت أمام عيوننا صورة بارزة القسمات للمجتمع فى

حركته من خلال مؤسساته لملاحقة المقتضيات التى يفرضها الجديد فى متغيرات الحياة ، وفى الوقت نفسه توحى هذه الصورة إلينا بالمعنى المقصود من التخلف الاجتماعى ، فهو مجموع مقادير التخلف وأشكاله مما تكشف عنه المؤسسات فى ملاحقتها مطالب التغير التى تفرضها مستجدات الحياة .

ويبقى فى النهاية سؤال مهم ، مؤداة : كيف ، ومتى نتحدث عن وجود تخلف إجتماعى فعلا ؟ كثيرون منا يتحدثون عن أننا محاطون بالعديد من مظاهر التخلف فى حياتنا الاجتماعية ، فإذا تحملنا مشقة التظر فى هذا الحديث عن كثب وحاولنا تنقيته من شوائبه الانفعالية والعقلية فإن الحقيقة لاتلبث أن تتكشف لنا عن أن معظمنا يندفعون إلى هذا الحديث تعبيرا عن تألمهم بصورة أو بأخرى مما يصيبهم من متاعب ناتجة (فى نهاية تحليل المواقف) عن أشكال وأقدار من التفاوت بين مؤسسات المجتمع من ناحية ومستجدات الحياة التى لم تكن تخطر على بال أحد من ناحية أخرى . وسواء اتجهت الأحاديث إلى لوم المستجدات أم إلى لوم الاستقرار الذى يبلغ درجة التجمد فى المؤسسات المعنية فالمهم أن مجموع اللوم والشكوى يدور حول حقيقة أساسية هى التفاوت بين الطرفين كما يلمسه الجميع ، وغنى عن البيان أن لوم مستجدات الحياة ليس سوى كلام أو عمل انفعالى لامعنى له فى

معظم الأحيان ما لم ينصرف به أصحابه إلى معالجة الموقف الناتج عن هذه المستجدات بإحداث مايلزم من تعديل جزئى أو تغيير جذرى فى المؤسسة المعنية أو فى بعض وظائفها . وغنى عن البيان أيضا أننا لانتحدث عن تخلف إجتماعى هكذا على إطلاقه إلا إذا عانينا من هذا التفاوت فى عدد من المؤسسات لا فى مؤسسة واحدة أو اثنتين ، وللإنصاف فإن مايصدر من أقوال أو تعبيرات أيا كان نوعها فى هذا الصدد إنما يحدث نتيجة للمعاناة من أشكال ودرجات من التفاوت تكاد لا تقع تحت حصر ، يعانى منها الجميع ويرون أنها قائمة فى العلاقة بين معظم المؤسسات الاجتماعية وما يناط بها من مستجدات تعترى أوجه الحياة المختلفة . ثم إنه غني عن البيان كذلك أننا لا نتحدث عن التخلف الاجتماعي باعتباره ظاهرة تبدأ فى لحظة تاريخية معينة ، كان كل ما سبقها خلوا من التخلف بينما يزخر كل ما يليها بالتخلف هذا لايحدث عادة ، لأن مفهوم التخلف كما يقوم وراء أحاديثنا لايسمح بذلك (رغم ضبابية الرؤية عند معظمنا) ، ولكنه يملى علينا أن نتناوله بنظرة تدريجية ، وهى نظرة إذا عنينا بالتزامها ، واجتهدنا فى توضيحها بقدر كاف أعانتنا على أن يقترب فهمنا إياه من الفهم العلمى السليم لما يقع حولنا فى هذا الشأن ، فالنظرة

العلمية تقضى بأن نمثل للتخلف بإمتداد متدرج ، فيكون المعنى هو أننا نشكو من توقف المجتمع (ممثلا فى مؤسساته) عند موضع معين على هذا الامتداد ، وبحيث نتصور أن هذا الموضع إنما يمثل نقطة وسطا لالتقاء أقدار التخلف الماثلة فى أحوال كل مؤسسة إجتماعية من حيث مدى تخلفها عن ملاحقة التغيرات المتجددة أبدا ، وبحيث نتصور أن هذا كله يمكن لنا أن نتناوله بالحديث العلمى الموضوعي الذى يتيح للعقول الزكية أن تنشط فى سبيل مزيد من الدرس العلمى الصادق مما يعين المجتمع على توجيه خطاه نحو مستقبل أقل تخلفا .

خاتمة وتلخيص

بدأنا هذا الفصل بالتنبيه إلى الفرق بين التخلف بمعناه الاقتصادى الضيق والتخلف بمعناه الاجتماعى الشامل ، وأوضحنا أن المعنى الأخير هو الذى نقصده ، ثم قدمنا التعريف الذى نرتضيه لمفهوم التخلف الاجتماعي ومؤداه قصور العديد من مؤسسات المجتمع عن ملاحقة التغيرات التى تفرضها مستجدات الحياة الاجتماعية ، وذلك باستحداث التغيرات والتعديلات المناسبة فى بنية هذه المؤسسات وما يرتبط بها من وظائف وسلوكيات ، وأوضحنا أن التصور العلمى المناسب لمفهوم التخلف يقتضى أن

نمثل له بإمتداد متدرج . وبالتالى فعندما نتحدث عن قيام حالة تخلف اجتماعى فى مجتمعنا يكون المقصود بذلك الإشارة إلى توقف المجتمع عند موضع معين على هذا الامتداد وبحيث نتصور أن هذا الموضع إنما يمثل نقطة وسطا لالتقاء مؤشرات التخلف الماثلة فى أحوال مؤسسات المجتمع (كلها أو بعضها) عن ملاحقة التغيرات التى تقتضيها مستجدات الحياة .

أما بعد - فجدير بالذكر أن هذا المنظور لموضوع التخلف له عدة مزايا ، منها أنه يمكننا من النظر المفصل فى جزئيات هذا التخلف بدلا من الاقتصار على الأوصاف والأحكام العامة التى غالبا ما تكون غامضة أو مهوشة ، ثم إنه يمكننا كذلك من المقارنة بين أحوال مجتمعنا فى مراحل الحياة المختلفة بحيث نقرر إنه كان فى مرحلة ما أكثر أو أقل تخلفا منه فى مرحلة أخرى ، وأخيرا فإنه يجعل باستطاعتنا أن نقارن بين مجتمعنا وسائر المجتمعات من حيث درجة التخلف عندنا ودرجته عند الغير مع إدخال الضبط اللازم على مانعقده من مقارنات ، وبسبب هذه المزايا المختلفة يمكننا أن نصف المنظور الذى نقدمه بأنه يتحلى بالروح العلمية ، وهو ما نرجو أن يخفف من وطأة الحديث عن مظاهر تخلفنا الاجتماعى كما سنعرضه فى فصل تالٍ .

أبعاد التخلف الاجتماعى

لما كان مفهوم التخلف الاجتماعى كما يستخدمه معظمنا ينطوى على قدر كبير من الغموض الذى لا يلبث أن يصبح مثارا للجدل العقيم فقد رأينا أن نبدأ الحديث بتقديم التعريف الذى نرتضيه لهذا المفهوم حتى ينصرف الجهد إلى ماهو خير من اللغو المشتّت للعقول ، ومانقصده بالتخلف الاجتماعى هو قصور العديد من مؤسسات المجتمع (توقُّفا أو تباطؤا) عن ملاحقة التغيرات التى تقتضيها مستجدات الحياة الاجتماعية ، وذلك باستحداث التغيرات والتعديلات المناسبة فى المؤسسات ، سواء فيما يتعلق ببنيتها أو فيما يرتبط بها من وظائف وسلوكيات .

ويقتضى التصور العلمى لهذا المفهوم أن نمثل له بامتداد متدرج بحيث إذا تحدثنا عن وجود تخلف اجتماعى فى مجتمعنا كان المقصود بذلك الإشارة إلى توقف المجتمع أو تباطؤ مؤسساته عند موضع بعينه على هذا الامتداد ، وهو وصف يمكننا من

المقارنة بين أحوال مجتمعنا فى مراحل الحياة المختلفة ، كما يجعل باستطاعتنا أن نقارن بين مجتمعنا وسائر المجتمعات من حيث درجة التخلف عندنا ودرجته عندهم .

وجدير بالذكر أن هذا التخلف يرسّب نمطا بعينه من أنماط الحياة الاجتماعية تختلف مكوناته من مجتمع إلى آخر باختلاف المقومات المسهمة فى تحديد هوية كل مجتمع ، لكنها تتفق فى سماتها العامة أو ما نسميه أبعادها الرئيسية .

والسؤال الرئيسى الذى نطرحه فى هذا الفصل هو : ماهى هذه السمات العامة، وكيف تنشأ ؟ وفيما يلى نتقدم للإجابة على هذا السؤال مبتدئين بشقه الثانى ثم منتقلين إلى شقه الأول .

كيف تنشأ أبعاد التخلف وتتبلور

هناك مسلّمة رئيسية لابد من البدء بها فى كل حديث يتناول موضوع التخلف الاجتماعى ، ألا وهى أن مستجدات الحياة لا تفتأ تنهال علينا فى كل مجال من مجالات الحياة . وما دامت المؤسسات الاجتماعية (كالقانون والأسرة ومنظومة العلاقات الاجتماعية حول العمل ..) هى أدوات المجتمع لتمكينه من التوافق مع أحداث الحياة المألوف منها والجديد فقد وجب استحداث أنواع وأقدار مختلفة من التغيير فى هذه

الأدوات حتى تظل قادرة على تمكيننا من التوافق مع ما قد يطرأ جديدا على صيغة الأحداث ومفرداتها .

وجدير بالذكر أن السرعة التى تتوالى بها الأحداث بمستجداتها تفوق سرعة استحداث التعديلات المناسبة لها فى أدوات المجتمع للتعامل معها .

ومعنى ذلك أن هناك دائما فائضا من المستجدات يتراكم وتتراكم آثاره دون أن يلقى التعامل المناسب عند أدوات المجتمع، لكن الأمور لا تتوقف أبدا عند هذا الحد ، ذلك أن هذا التراكم إذا بلغ مستوى معينا أصبح له ضغط لا يلبث أن يدفع المجتمع إلى استحداث التغيير المطلوب أو ما يقرب منه ، ثم ينقضى وقت بعد ذلك يثبت أو يجمد فيه ما كان قد استحدث من تغير أو تعديل فى المؤسسات ، ولكن تيار المستجدات لا يتوقف . فيظهر التفاوت مرة أخرى بين طرفى المعادلة ولا يزال يزداد وتتراكم آثاره ، إلى أن يبلغ التراكم درجة معينة ، عندها يستحدث المجتمع مرة أخرى ما يرى أنه التعديل المكافىء فى مؤسساته ، بنية ووظيفة ، وهلم جرا .

هنا يكون من الأهمية بمكان أن نتبين ما يحدث أثناء فترة التفاوت الناجم عن تراكم المستجدات وآثاره . والذى يحدث هو أن أقدارا من التوتر تتولد بين أبناء المجتمع . وتتسع رقعاتها وتشتد

وطأتها شيئا فشيئا . ويكون هذا التوتر ناجما عن كون المستجدات التى نتحدث عنها استثارت بل وخلقت احتياجات لم يكن لها وجود من قبل، وفى الوقت نفسه بقيت المؤسسات بوضعها القائم عاجزة عن إرضاء أو إشباع هذه الاحتياجات . ومع مرور الأيام والأعوام يتضح أن المستجدات لا تكف عن استثارة الاحتياجات فتزيد من وطأتها وتوسع رقعتها بين شرائح المجتمع.

ويتضح للشعور العام تدريجيا أن المجتمع يتعرض فى أحد مجالاته لصراع لا يكف عن التزايد ، داخل النفوس وبين أصحابها ، وأن هذا الصراع بلغ حداً لا يمكن تجاهله . وأنه ينذر بعواقب وخيمة مالم نجد الحل الواقعى الملائم .

وفى غمرة اتجاه العقول إلى البحث عن هذا الحل يتضح أن المعادلة الأساسية التى لابد من الالتزام بحدودها تنطوى على حدين لا ثالث لهما ، هما تيار المستجدات من ناحية ، وكفاءة أداء المؤسسات الاجتماعية من ناحية أخرى ، ثم إذا بالسياق الاجتماعى يتجه نحو استقطاب يسفر عن وجهه شيئا فشيئا ، فتنحاز نسبة من الحلول المقترحة (وما يتعلق بها من محاولات عملية) إلى تسليط الأضواء على ضرورة إحداث تغيير فى المؤسسة أو المؤسسات المعنية بمطالب المستجدات ، بينما تنحاز نسبة أخرى إلى الحث على الوقوف فى وجه المستجدات

لتعطيلها بصورة أو بأخرى ، وتتراوح النسب الباقية من الآراء والمحاولات فى توجهاتها قربا أو بعدا من هذين القطبين .

ويقضى المجتمع غالبا وقتا طويلا نسبيا فيما يمكن أن نسميه بمرحلة التوقف المتفجر ، فبين الشد والجذب تتعطل حركة الجماعة نحو الحل الفعلى الذى من شأنه أن يقضى على التوترات المتفشية ويشبع الاحتياجات المستثارة . ويظل المجتمع فى هذه الحالة إلى أن يتجمع قدر من إرادات أفراده وأجهزته (الفاعلة) ويتخلق لهذا التجمع توجه بعينه فلا يلبث هذا إلتجمع المتوجه أن يترجم الى محصلة لقوى هذه الإرادات يكون من شأنها تحريك المجتمع فى الطريق إلى حل الصراع .

والشىء المهم بالنسبة لموضوعنا الذى نحن بصدده أنه فى هذه الفترة التى تمتد بين بدء الشعور بالاحتياجات الجديدة والتحرك الفعال تحقيقا للحل الذى يرضى هذه الاحتياجات يتخلق مناخ التخلف ، وكلما طال أمد هذه الفترة يزداد هذا المناخ رسوخا ، واذا به يفصح تدريجيا عن خصائصه الكبرى أو ما نسميه أبعاده الرئيسية .

الأبعاد الرئيسية للتخلف الاجتماعى :

تتخلق الأبعاد الرئيسية للتخلف وتتسق طبيعتها من خلال طبيعة التفاعلات التى تقع فى فترة قصور المؤسسات بين أفراد المجتمع بعضهم البعض ، وكذلك بين المؤسسات بعضها البعض

ومايقع أيضاً من تفاعلات بين أفراد المجتمع ومؤسساته . وتشير كثير من الدلائل إلى أن أبرز هذه الأبعاد وأشدها خطرا على الحياة الاجتماعية خمسة . وفيما يلى نذكر هذه الأبعاد واحدا بعد الآخر :

١ـ التمسك بالشكل على حساب الجوهر :

أما كيف يتخلق هذا البعد فبيان ذلك أن المؤسسات الاجتماعية لا تقوم أبدا بدون إطار أيديولوچى يغلفها ، ويكون لهذا الإطار مهام متعددة تبدأ من تبرير وجودها، لتصل إلى بيان كيف تتحقق فاعليتها ، ثم تمتد لتصل أخيرا إلى تعميق جذور الإيمان بها فى نفوس أبناء المجتمع . ولكن لما كانت هذه المؤسسات قد أصبحت منقوصة الفاعلية فى هذه الفترة (فترة القصور دون الاستجابة لمستجدات الحياة) ، ولما كان هذا النقص يزداد كما وكيفا يوما بعد يوم ، فإن الصلة بين الأيديولوچية والمؤسسة تأخذ فى الضعف والتهافت حتى تنفصم أو تكاد ، ثم لا تلبث الهوة بين الطرفين أن تتسع فيصبح كل طرف فى واد ؛ وهكذا تسود بين الناس سلوكيات لا تحكمها المؤسسة المعنية بالموضوع أصلا ،ومع ذلك يستمر معظم أبناء المجتمع فى ترديد مفردات الأيديولوچية .

نضرب لذلك مثلا يزخر بالدلالات والمفردات أن تنتشر السلوكيات اللا قانونية ومع ذلك يظل الجميع يلهجون بذكر

القانون ، فضائله وقدراته وضرورة التمسك بـه . ونظير ذلك يحدث فيما يتعلق بالأسـرة . فما تقضيه هذه المؤسسة من حصار متزايد ، ومـع ذلك فالتسبيح بذكرها فى صورتها التقليدية لا ينقطع ، والتفاخر بفضائل الأسرة فى مجتمعنا لا يتوقف . وقل مثل ذلك فى مؤسسة التعليم ، وغيرها ، وغيرها . تفصح هذه المظاهر الاجتماعية عن نفسها فى ممارسات تصدر عن الأفراد كما تصدر عن المؤسسات المنقوصة الكفاءة فإذا بنا أمام نمط من السلوكيات يتكامل فيه النفاق والابتزاز والمداراة ؛ ذلك أن النفاق فى سياقنا الراهن إن هو إلا تمسُّك بالشكل دون الجوهر ، والابتزاز إن هو إلا مقلوب النفاق، من لم يتمكن منك ينافقك . ومن يتمكن منك يبتزك ؛ وفى الحالين يكون الرد المكافىء هو المداراة .

٢ ـ التبسيط المخل :

فى فترة تقصير المؤسسات تنشأ أفكار مبتسرة تبدو وفى صورة ملاحق مكملة لأيديولوچيات المؤسسات المعنية ، وكأنها تقدم استدراكات لما أوردته تلك الأيديولوچيات ، أو تقدم وصفا وتحديدا لظروف الاستثناء من تلك الأيديولوچيات . ونظرا للطبيعة المتعجلة والمؤقتة لصياغة تلك الأفكار فإنها تقدم منظورا للموقف كله(بما فى ذلك مستجدات الحياة ووظائف المؤسسات) يتميز بالتبسيط الشديد الذى يعتوره الخلل فى كل ما يقدمه من تصوير وتحليل

للمواقف الجديدة (التى فرضت نفسها على تيار الحياة) وما يرتبه على ذلك من توصيات بخطوات عملية . نضرب لذلك مثلا عشرات المقالات التى نشرت فى صحافتنا ، وعشرات الآراء التى أبديت من خلال مناقشات الأعضاء فى مجلس الشعب ، كان ذلك فى النصف الثانى من الثمانينيات ، حينما بدا قصور القانون القائم عندئذ (قانون ١٨٢ لسنة ١٩٦٠) عن المعالجة الكفء لمستجدات عالم المخدرات (أى ظهور الهيروين فى السوق غير المشروعة) ولم يكن التعديل القانونى الجديد (رقم ١٢٢ لسنة ١٩٨٩) قد صدر بعد.

فقد امتلأت هذه المقالات والآراء بأفكار لا علاقة لها بالحقائق العلمية المنشورة عن الدوافع إلى تعاطى المخدرات ، والنتائج المترتبة على هذا التعاطى ، وحجم المشكلة على مستوى الشرائح الاجتماعية المختلفة ، واكثر من ذلك أنها امتدت الى الجزم (بشجاعة يحسد عليها أصحابها) بأن علاج الإدمان ضرب من المحال ، ثم إلى التوصية بنفى المدمنين أو إعدامهم إذا أمكن .

وباستطاعتنا أن نضرب مثلا آخر مايصدر منذ سنوات ولا يزال يصدر حتى الآن من آراء ومقترحات خاصة بقصور الأسرة كمؤسسة اجتماعية ، ببنائها الأساسى الذى نعرفه عن استيعاب مستجدات الحياة التى تتوالى علينا من خلال اشتداد الأزمة

الاقتصادية وملحقاتها من بطالة ، وهجرة مؤقتة لأحد الأبوين أو لكليهما سعيا وراء الرزق ، وانحسار لشكل الأسرة الممتدة ، والتى تتوالى كذلك علينا من خلال مسالك أخرى كالتطور المحلى والعالمى الذى صحبه اتجاه المرأة للتعليم والعمل وما صحبه كذلك من غزو أدوات الاتصال والإعلام واختراقها خصوصية الكيان الأسرى ، إلى آخـــر هذه المتغيرات والمستجدات جميعا . وبالإمكان كذلك أن نضرب مثلا ثالثا ما يصدر من أفكار وتزكيات لأفعال بعينها بالنسبة لقصور المؤسسات التعليمية فى جميع مستوياتها أمام وابل المستجدات الذى ينهال علينا كل يوم وكل ساعة وكل طرفة عين . ومثلا رابعا وخامسا .. إلخ .

وفى هذه الأمثلة جميعا نلمح الطبيعة المتعجلة والمؤقتة لمعظم الصياغات التى تطرح على سبيل الحل ، مما يكشف عن قدر كبير من التبسيط المخل .

٣ ـ الإهـــدار :

والإهدار سمة عامة أو بعد ثالث من أخطر أبعاد التخلف . ويمكن القول بأنه يتناسب طرديا مع زيادة قصور المؤسسات . ويقصد بالإهدار هنا إضاعة ما يمكن أن يُنمَّى فيتعاظم نفعه . يصدق هـذا القـول علـى كل مـا يمتلكه المجتمـع من ثروة مادية وبشرية .

وفى هذا الصدد لا تعوزنا الأمثلة بل تنتابنا الحيرة إذ نحاول الاختيار من بين المعروض أمامنا مما لايكاد يقع تحت حصر؛ فالإهدار الناجم عن قصور المؤسسة التعليمية فى المال والبشر والحاضر والمستقبل أمور أوضح من أن تحتاج إلي تفصيل القول فى وصفها وتفسيرها، وهى تنجم عن القصور نفسه فى آليات المؤسسة ، كما تتفاقم نتيجة للصراعات التى تدور من حولها بين مدعى القدرة على العلاج بدءاً من أولئك الذين يحاولون إدخال تغييرات مبتسرة وغير مدروسة على المؤسسة نفسها وانتهاء بمن يتجمدون أو يتبلدون أمام تيار المستجدات وكأنهم بتبلدهم هذا يقيمون فى وجهه سدا عساه يمنع تدفق هذا التيار . ومثل ذلك يمكن أن يقال عن الإهدار الناجم عن القصور فى مجالات سائر المؤسسات بدءاً بالأسرة وانتهاء بالدولة التى هى مؤسسة المجتمع لتصريف أمور السلطة .

٤ ـ اختزال الحياة الإنسانية :

إذا طال أمد مرحلة التخلف ، كما هو الحال فى مجتمعنا ، تمكنت من الجميع نزعة إلى اختزال الحياة الإنسانية ، بمعنى تضييق آفاقها وإمكاناتها فالأصل فى الحياة الإنسانية أنها ليست مجرد حياة بالمعنى البيولوچى (تقتصر على التغذية ، والإخراج ، والنمو ، والتكاثر) تضاف إلى حياة سائر الكائنات من نباتات

الأرض ودوابها ، لكنها حياة تتميز بالإضافة إلى جذورها البيولوچية بخصائص ووظائف تعلو بها فوق تلك الجذور ، إذا تكشف عما نسميه بالوظائف النفسية (كالخيال ، والتفكير المجرد ، والطموح) والوظائف النفسية الاجتماعية (كاللغة والقيم) والوظائف الاجتماعية (مثل تقسيم العمل الاجتماعى) . فإذا طالت مرحلة التخلف فإن ذلك يكون مصحوبا حتما بمزيد من قصور المؤسسات عن أداء وظائف مهمة كانت تؤديها من قبل بكفاءة رفيعة المستوى، فإذا هى تؤديها بصورة وضيعة المستوى، ثم إذا بهذه الوظائف تتآكل واحدة بعد الأخرى .

والقاعدة المنظمة لمسيرة هذا التآكل أنه يبدأ بإصابة المهام التى تقوم بها المؤسسات استجابة لمطالب الاحتياجات الراقية فى الإنسان ، أى الاحتياجات التى يحقق الإنسان من خلال إشباعها إنسانيته، ويظل هذا التآكل يستشرى حتى يصيب معظم تلك الاحتياجات بالتدهور والذبول ، وبذلك تنكمش المساحة الإنسانية للإنسان حتى تصبح حدودها لصيقة بحدوده الحيوانية . وهو أمر نقترب منه فى مجتمعنا اليوم ، ويلزمنا أن نخشى مما قد يصير اليه فى المستقبل غير البعيد . نعم إن الدرجة التى بلغها اختزال الحياة الإنسانية لدينا لا تزال تتركنا فى موضع أفضل بكثير مما

بلغته فى مجتمعات أخرى نشهدها متناثرة حولنا حيث بلغ قصور المؤسسات درجة الانهيار الذى أصبح يتهدد الجذور الحيوانية نفسها لحياة البشر فى تلك المجتمعات .

ومع أننا نستبعد أن يلم بمصر ما يمكن أن يصل بها إلى هذا الحضيض فإننا لانزال نخشى ألا يصمد هذا الاستبعاد أمام مستجدات الحياة الدولية الجديدة من ناحية وقصور المؤسسات المتفاقم لدينا من ناحية أخرى .

٥ ـ هبوط قيمة الكيف وصعود قيمة الكم :

فى غمرة أحداث القصور (قصور المؤسسات) وهى تقوم بدور عوامل النحر فى النفوس ، وما يصحب ذلك من إهدار متواصل ومن استشراء النزوع إلى اختزال معانى الحياة الإنسانية ومطالبها ، يتبلد الشعور بقيمة السعى طلبا للكيف (إذ يصبح هذا الطلب ترفا يضنى صاحبه ويرهق المحيطين به) ويصبح المطلب الرئيسى هو الكم ، ويصبح الكم هو أساس التقويم . وقد يعتبر ذلك جزءا من عملية الاختزال التى لا تنفك تجرى فى كيان المجتمع ، إلا أن هذا الجزء فيما نرى يحمل فى نفسه وزنا يؤهله لأن يصبح بعُدا قائما بذاته بين أبعاد التخلف لما ينطوى عليه من تراجع ونكوص فيما يتعلق بالمعايير ، معايير المفاضلة إزاء كل ما

يتعلق بإرضاء مطالب البدن ، والذوق ، والعقل ، ولا جدال فى أن مظاهر هذا التراجع تكثر وتتراكم من حولنا ، وقد تكون أكثر وضوحا فى نتاج بعض المؤسسات (كمؤسستى التعليم والثقافة)، ولكن إنصافا للحق فإن عوامل التراجع لا تقل عن ذلك تحققا (وإن لم تبرز آثارها بالوضوح نفسه) فى نتاج سائر مؤسسات المجتمع.

والخلاصة :

أننا قدمنا حصرا للأبعاد الرئيسية الخمسة للتخلف الاجتماعى، وناقشناها بالقدر الذى يسمح به المقام . وأوضحنا كيف تتخلق هذه الأبعاد وتتبلور فى مناخ التخلف إذا طال العهد به ، ومن قبل قدمنا تعريف التخلف الاجتماعى كما نلتزم به .

ويبقى بعد ذلك أن ننبه إلى نقطتين لايجوز إغفالهما فى هذا السياق :

النقطة الأولى : إننا على حرصنا توفير قدر كبير من التبسيط فى الصورة التى قدمناها وذلك طلبا للحد الأمثل من الوضوح . ولكن ربما جاز للقارىء أن يكمل الحديث بأن يبذل الجهد اللازم لتصور التفاعلات البالغة التعقد بين كل من هذه الأبعاد الخمسة التى ذكرناها والأربعة الأخرى ، وهو الأمر الذى يزيد من معدلات التخلف ومن تعقد مظاهره .

النقطة الثانية : هى أن التخلف الاجتماعى مسئوليتنا جميعا ، حكّاما ومحكومين ، كل حسب موقعه على خريطة تشابك الأدوار الاجتماعية ، ولا مهرب لأحد منا إزاء هذه المشاركة فى المسئولية ؛ فعسى أن يصادف قولنا هذا آذانا تصغى وعقولا تعى، ونفوسا تهتدى .

مصر والمستقبل :
شروط فى البنية الأساسية

لا جدال فى أنه على مر السنوات القليلة الماضية، وعلى امتداد السنوات القليلة القادمة، جرت وسوف تجرى فى رحم المجتمع المصرى الراهن عملية بالغة التعقيد، يتخلق بمقتضاها كيان أو جنين لما سوف تكون عليه مصر فى القرن الحادى والعشرين .

وقد سئلت فى إحدى الأمسيات الثقافية رفيعة المستوى التى يعقدها الإذاعى الكبير الأستاذ فاروق شوشة أن أصف كيف أتصور المعالم الكبرى لمجتمعنا المصرى فى ذلك المستقبل الذى يقترب منا يوماً بعد يوم، ورحبت حينئذ بالسؤال. وكان لهذا الترحيب أسباب متعددة يمكن إيجازها فيما يأتى :

أولا : أن تصورنا الذى يتناول المستقبل يسهم فى صناعته. فتكوين التصورات حول أية مسألة من المسائل العملية جزء من شحذ الإرادة، والإرادة البشرية عامل من عوامل صنع التاريخ،

ومن ثم فأنا إذ أبلور تصورى عن مصر فى القرن القادم إنما أسهم بنصيب (مهما يكن متواضعا) فى صنع هذا المستقبل .

ثانيا : أننى إذ أضع هذا التصور على مشهد من الجميع (بدلا من أن يظل حبيس صدرى) إنما أحفز الآخرين إلى أن يتخذوا موقفا إزاءه بالقبول والمساندة، أو بالرفض والمقاومة، أو بالتعديل حذفاً وإضافة. وسينتهى الأمر بهم فى معظم الأحوال إلى عرض تصوراتهم كل على مشهد من الآخرين، وسيكون لنا فى ختام هذه الجولة قدر كبير من التصورات المطروحة، وهو ما من شأنه أن يعين الجميع على المقارنة والمفاضلة (أو هكذا نرجو). ومن ثم يتاح لهم قدر كبير من مرونة الفكر وحرية الاختيار. وربما اختاروا (وهذا مايحدث غالبا) أن يكونوا لأنفسهم بعد كثير من التحليل والتركيب تصورا جديدا يحمل طابع الإرادة الجماعية أكثر مما يحمل خصائص هذه الإرادة الفردية أو تلك.

ثالثا : إن مجرد الدعوة إلى التفكير فى هذا الموضوع من شأنه أن ينبهنا جميعا، كل حسب موقعه، إلى ضرورة التفكير فى أمور تتعلق بالمستقبل البعيد بدلا من الاكتفاء بالتدبير لحاجات الغد المباشر، ومن المحقق أن مقتضيات المستقبل البعيد نسبيا يجب أن تسهم فى إملاء الكثير مما نتخذ من تدابير لمواجهة مطالب الغد المباشر، لا فى هذا الموضوع الذى نحن بصدده

فحسب، ولكن فى تدبير أمور المعاش جميعا. ولو أن الأمر كان على عكس ذلك، أن يدبر المستقبل نفسه كحصيلة تراكمية لانشغالنا بأمور الحياة اليومية الضيقة فقط لا نطمس أحد الفروق المهمة بين حياة الإنسان والحيوان، فالإنسان هو الكائن الأوحد الذى يعرف معنى التخطيط للمستقبل البعيد، وتكوين التصورات والخطط لحياة لم تتحقق بعد، ولكنها فى الطريق إلى أن تصبح واقعا.

لهذه الأسباب مجتمعة، ولدواعٍ أخرى ربما كانت أقل شأنا وإن لم تكن أقل حضورا، رحبت بالسؤال الذى تلقيته فى تلك الأمسية. وقد رأيت بعد ذلك، تمشيا مع روح هذا التفكير نفسه، ألا أكتفى بكونى قدمت تصورى فى شكل حديث تليفزيونى بل أن أشفعه بنشر الرأى مكتوبا، حتى أتيح له مزيداً من التنقيح والتبلور، إضافة إلى الحضور المكانى الموثق جملة وتفصيلاً.

النخبة والقاعدة

الحقيقة التى لابد من الإقرار بها رضينا عن ذلك أم لم نرضَ، هى أننا لا نستطيع أن نتكلم فى الموضوع الذى نحن بصدده دون أن نذكر أن مجتمعنا المصرى يعانى من انخفاض شديد فى مستوى التجانس الثقافى بداخله. ونحن نجعل من هذه الحقيقة نقطة البدء فى حديثنا. ولمفهوم التجانس هذا بُعدان رئيسيان على

أقل يتعلق أحدهما بالاختلاف بين ثقافات متعددة تشغل نفوس المواطنين وتباعد بين شرائحهم بأقدار متفاوتة، ويختص الثانى بمدى اقتراب كل من هذه الثقافات الصغرى من المحاور الرئيسية للثقافة العالمية المعاصرة، والمشاركة فيها فكراً وممارسة. وفى مقالنا الراهن لايعنينا البعد الأول رغم أهميته التى لا شك فيها، ولكن يهمنا البعد الثانى فهو على وجه التحديد الذى نتخذ منه نقطة الانطلاق لتقديم تصورنا الذى نحن بصدده.

إذا حاولنا أن نصف منظور المجتمع المصرى من هذه الزاوية وهو يتقدم نحو القرن الحادى والعشرين وجدنا أنه يتقدم كشراذم متباعدة، فإذا أردنا أن ندخل على هذه الصورة قدراً من التلخيص بهدف التركيز (دون إخلال بطبيعتها ومقتضياتها) قلنا إن المجتمع يتقدم كمجموعتين من البشر لا كمجموعة واحدة، إحداهما ضئيلة الحجم والعدد، تضم من اعتدنا أن نسميهم بالنخبة، والأخرى متضخمة وهى مايمكن تسميته بالقاعدة أو الجمهور العام. ومن المحقق أن هوامش كل من المجموعتين متداخلة مع هوامش الأخرى، لكن هذا التداخل لا يقلل من واقعية هذا التغاير أو الانقسام الذى نشهده، ومن ثم يلزمنا أن نحسب حسابه فى تصور مستقبلنا كما سيكون أو كما نريد له أن يكون .

وتتصف النخبة (من الناحية الثقافية) بثلاث خصال رئيسية ، فهى تحمل قدرا من الوعى أو المعرفة بعدد من القضايا العامة، قضايا الوطن وقضايا العالم التى تواجهنا وتواجه الجميع فى الوقت الحاضر، كما أنها تدرك بعض تشابكات هذه القضايا، وهى على استعداد لأن تدرك المزيد من تشابكات هذه القضايا لكونها دائمة اليقظة والتنبه (نسبيا) لكل ما يطرأ على الساحة من تغير بالزيادة أو بالنقصان. وهي (أى النخبة) تقوم إلى جانب كونها تحمل هذا الوعي، بقدر من المشاركة الفعلية فى توجيه أحداث المجتمع ، أحداث السياسة والاقتصاد والتشريع والتخطيط والإدارة وكل ما شأنه أن يصنف تحت فئة العمل العام، يشارك أعضاؤها في هذا كله إما بالإسهام التنفيذى فى تحريك آلة المجتمع، أو بالمشورة بالرأى والنقد. ثم إن هذه النخبة تحمل إلى جانب الوعي والمشاركة قدرا من الحماس يستبد بها وتتمسك به. وهو هذا الشعور بالقلق والانزعاج أو بالسرور والابتهاج لما يقع من أحداث عامة تغضبها أو ترضيها، هذا الحماس هو المضمون الوجدانى لما نسميه الهم العام. خلاصة القول أن النخبة تمتاز أساسا بالوعي بالقضايا العامة، والمشاركة فى العمل العام، ومعايشة الهم العام .

وعلى الضد من ذلك تتصف الكتلة الكبرى (التى نسميها الجماهير أحيانا والقاعدة العريضة أحيانا أخرى ، بالغفلة التى هى نتيجة طبيعية لأغلال الأمية بأنواعها ومستوياتها المختلفة، وهى أغلال تجعلها عاجزة عن إدراك العام فيما هو حاضر وفيما يأتى به المستقبل، كذلك تتصف بأنها منكفئة تماما على العمل الخاص لأن متطلبات حياتها ومقتضيات آفاقها لا تسمحان بغير ذلك. ثم إنها بالإضافة إلى هذا وذاك غارقة أو مستهلكة تماما فى الهم الخاص .

هذه هى الصورة كما أراها، صورة مجتمعنا المصرى وهو يتقدم لدخول القرن الحادى والعشرين. فماذا نفعل والصورة هكذا؟

طبيعة العمل المطلوب ونمطه

عندما نتساءل عن طبيعة العمل المطلوب فنحن نقصد بالضبط مضمونة، أى ماهى بالضبط الأعمال الرئيسية المطلوبة. وعندما نتحدث عن النمط فنحن نشير إلى الكيفية التى نوائم بها بين هذا العمل والشكل الذى يتشكل به مجتمعنا كما نشهده، وهو التغاير الذى يصل إلى حد الانقسام تقريبا بين نخبة وقاعدة. وعلى أساس من التفاعل بين الطبيعة والنمط سيكون حديثنا عن العمل المطلوب.

والبنود الثلاثة الآتية تعرض للقارىء مايمكن اعتباره الأبعاد الرئيسية للعمل المطلوب كما نرتئيه :

أولا : أعمال تعتبر بمثابة البنية الأساسية لصرح المجتمع الذى نقيمه فى المستقبل .

ثانيا : أعمال من شأنها دعم مسيرة المجتمع بوجه عام، والنخبة بوجه خاص، على الطريق إلى مزيد من المشاركة (بالتلقى والعطاء، على المستويين المحلى والعالمى) فيما يمكن أن يسمى بمقومات الحياة فى القرن القادم.

ثالثا : أعمال من شأنها رفع درجة التجانس (أو التقارب) الحضارى بين النتيجة المحدودة والقاعدة العريضة .

وسوف نكرس البقية من هذا المقال لتفصيل القول فيما نعنى بالبند الأول، ونترك البندين الثانى والثالث لمقال آخر .

مستلزمات البنية الأساسية لإنجاز النقلة الحضارية

سواء نظرنا فى الأمر من زاوية الآفاق التى تنتظر المجتمعات البشرية فى القرن القادم، آفاق العلم فى جملته وفى صورته الخالصة، أو آفاق الخدمات والاتصالات ومايصحب ذلك من تغيرات حتمية تصيب كثيرا من الأبنية الاجتماعية، أو نظرنا من

زاوية العوامل التى تدفعنا فى حاضرنا (كمجتمع مصرى) دفعا شديدا إلى تطوير بعض أساليب الحياة التى اعتدنا عليها حتى يمكننا التغلب على بعض مشكلاتنا المتفاقمة، وجمعنا فى هذه النظرة بين هذه العوامل ومايقوم فى وجهها من أغلال تعوق هذا التطوير فلا تبقى من طاقته إلا أقل القليل، نقول سواء نظرنا فى الأمر من زاوية ما ينتظرنا أو من زاوية ما يدفعنا فسنجد أن أمامنا عددا من الأعمال الاجتماعية التى لابد من إنجازها، على سبيل الإعداد (مجرد الإعداد) لضمان بقائنا (كدولة وكمواطنين) خلال القرن الحادى والعشرين، وضمان توفير الحياة الكريمة لنا على امتداد هذا البقاء. هذه الأعمال الإعدادية فى جملتها هى مانسميه أعمال الإصلاح الجذرى للبنية الأساسية لحالتنا الحضارية. وفيما يلى عرض لما نشير إليه :

أ - محو الأمية :

يأتى محو الأمية فى مقدمة الأعمال التى نشير إليها. ورغم مايبدو من اتفاق بيننا جميعا حول هذا المطلب فقد يكون من المفيد أن نعيد القول فنبرز بعض النقاط لأنها ذات وزن خاص فى هذا المجال .

النقطة الأولى : هى ضرورة التفرقة بين نوعين من الأمية، أمية تعنى انعدام مهارات القراءة والكتابة، وأمية تعنى الجهل

بالشئون العامة. والنوع الأول أخطر بكثير من الثانى، لأن وجود الأول يستتبع بالضرورة وجود الثانى، فلا يمكن لأمى يجهل القراءة والكتابة أن يتقدم نحو تحصيل معرفة على قدر معقول من الدقة أو التفصيل بالشئون العامة مهما بذل بعض الأميين الأذكياء الطموحين من جهود فى هذا الصدد. أما الجهل بالشئون العامة فلا يحول أصلا دون اكتساب مهارات القراءة والكتابة.

النقطة الثانية : هى أن الشخص الذى يمكنه القراءة والكتابة تنفتح أمامه الأبواب إلى الارتقاء بمعلوماته ومهاراته العقلية بقدر لا سبيل إلى المقارنة بينه وبين ماهو متاح لمن يفتقد هاتين المهارتين. ولا يمكن القول هنا بأن الإعلام (المرئى بوجه خاص) قادر على أن يعوضه عن ذلك تعويضا تاما، إذ تثار هنا مسألتان لا يجوز إغفالهما: أولاهما خاصة بالقدر من حرية الاختيار التى لابد من التنازل عنها لمن شاء حظه أن يعتمد تماما على هذا الإعلام فى تحصيل معلوماته. وثانيتهما أن الكلمة المكتوبة والمقروءة تقوم بدور بالغ الأهمية فى تنمية عدد من الوظائف العقلية العليا لدينا، وفى مقدمتها وظيفة التفكير المجرد والوظيفة الرمزية، وهما وظيفتان ندين لهما بالقسط الأعظم من منجزاتنا البشرية الحضارية. والنقطة الثالثة هى مايشير إليه استقراء الأحوال فى كثير من المجتمعات من أن الأمية (بالمعنى

الذى نتحدث عنه هنا) تصحبها عادة مجموعة من التوجهات المعوقة لجهود الارتقاء بالإنسان كفرد وكمجتمع، من هذا القبيل تغليب مايسمى أحيانا بالتفكير السحرى وأحيانا أخرى بالتفكير الخرافى (وأحيانا ثالثة بالتفكير قبل المنطقى) على أساليب التفكير المنطقى أو المنضبط، وماتنطق به نتائج بعض البحوث السيكولوجية الحديثة من انخفاض مستوى التنشيط العصبى القائم وراء كثير من الوظائف النفسية أو العقلية (كالإدراك والتذكر) عند الأميين إذا قورن بنظيره عند المتعلمين، ومايترتب على ذلك من خصائص سلوكية للأميين بالغة الخطر. هذا بالإضافة إلى ماأصبح معرفة شائعة من اقتران الأمية بالمرض والفقر، ثم اقتران الفقر بازدياد معدلات الجريمة مما يفتح الباب للاقتران غير المباشر بين الأمية والجريمة .

ب - العناية بالتعليم :

يلى موضوع القضاء على الأمية ضرورة العناية الفائقة بالتعليم من حيث الكيف، أى ماذا يقدم للدارسين وكيف يقدم. وقد كثر الحديث مؤخرا عن التعليم لدرجة أن أتخمت النفوس نحوه أو كادت، وأخشى أن أقول إنها أصبحت زاهدة فى أى مزيد من الكلام حوله. ومن ثم فلا أرى من الحكمة أن أعيد وأزيد فيه، وحسبى أن أقول باقتضاب شديد: المطلوب هو توفير الشروط

اللازمة لتحديث العلم الذى يقدم للدارسين فى جميع مستويات التدريس، مع ضمان أن يبقى التحديث عملية مستمرة، وأن يشمل أسلوب تقديم المعلومة ومضمونها. ثم إنه بالإضافة إلى مطلب التحديث هذا هناك مطلب آخر لا سبيل إلى السكوت عنه. وقد يبدو مدعاة للعجب أن نصوغه على هذا النحو من الصراحة، ولكن هكذا تقتضى أمورنا بما انحدرت إليه، هذا المطلب هو الجديه، ونقصد به فى هذا السياق مراعاة المقتضيات الموضوعية للعملية التعليمية كلها، سواء فيما يتعلق بالتحديث وبالتحصيل، والبعد عن التمويه فى هذه الأمور ماأمكن، ومراعاة الصالح العام للمجتمع لا الصالح الخاص لأبناء أفراد بأعيانهم ، أو أعضاء شرائح اجتماعية أو مهنية بذواتها ، وبإيجاز شديد مراعاة التبصر بما سوف يفرضه مستقبل السياق العالمى على مستقبل مصر، بعد عقد أو عقدين على أكثر تقدير .

جـ - صيانة البيئة (بمعنييها الطبيعى والاجتماعى) :

صيانة البيئة والعمل على تحسين أحوالها، بما فى ذلك مجرى النيل، والأراضى الزراعية، والمناطق السكنية، وشواطىء البلاد على البحرين الأبيض والأحمر. أشهد أن أصواتاً كثيرة بحت، وأقلاما عديدة جف مدادها من كثرة ماكتبت ولا زالت تكتب عن تلويث مجرى النيل، وتبوير الأراضى الزراعية ثم تجريفها، وتسميم

أجواء المناطق السكنية بدخان المصانع وعوادم السيارات، وموضوعات تتعلق بالصرف الصحي وتلويث مياه الشواطيء... إلخ. ومن ثم فلن نضيف كثيرا بمزيد من تفصيل الحديث تحت هذه العناوين وما يتعلق بها. ولكن الامتناع أو العجز عن الإضافة لا يبيح السكوت عن تكرار التذكرة والتنبيه .

وما يقال عن البيئة الطبيعية بهذه المعاني الغليظة التي تتمثل فيما سقناه من بنود يقال مثله وأكثر عن هذه البيئة نفسها بمعان أشد إرهافا، تتعلق بمستويات الضوضاء في المدن، وتكدس المباني وعشوائيتها، وتكدس البشر، وندرة المساحات الخضراء. ثم يقال مثله وأكثر عن البيئة الاجتماعية، ربما بمعان أقل بساطة وأكثر تركيبا، لكنها ليست أقل فاعلية فيما تشيعه من أضرار تكتنف حياة المواطنين فلا تدع لهم منها مخرجا. وأسوأ ماننذكره في هذا الصدد الاحتمالات القائمة في كل لحظة بالعدوان على حقوق الإنسان، فلا زلنا أبعد مانكون عن تعريف معلن للحد الأدنى لحقوق الإنسان (الفرد) التي لا يجوز الاعتداء عليها مهما تكن الظروف والتبريرات، مما يجعل بيئتنا الاجتماعية من هذه الزاوية حاضنة للتهديد بصورة شديدة الأذى. أضف إلى ذلك عنصرا آخر هو التضاؤل الذي يكاد يصل إلى حد العدم لحجم المشاركة المحسوسة المسموح بها «للمواطن العادي» في صنع القرارات التي تمس مصيره ، مما يغلب على هذه البيئة سمة الإحباط إن لم

يكن القهر الصريح. وأخيرا وليس آخراً أضف إلى ذلك عنصرا ثالثا هو التجاهل الإعلامي لحق المواطن فى اختيار مادة الترويح عنه أو تثقيفه ، وهو تجاهل ينقلب أحيانا إلى عدوان على تفضيلاته (أو بالأحرى قيمه) التى يأنس إليها حين يطلب الترويح أو التثقيف، مما يغلب على البيئة سمة ثالثة هى الهبوط بمستوى الارتقاء القيمى لأبنائها .

خلاصة القول أننا نكرس هذا الكلام لوضع النقاط على الحروف فيما أسميناه بمستلزمات البنية الأساسية لإنجاز النقلة الحضارية لمجتمعنا المصرى بحيث نستطيع أن نأمل له فى الحياة أولا، وفى الحياة الكريمة ثانيا خلال القرن الحادى والعشرين .

وفى هذا الصدد ركزنا اهتمامنا فى الحديث عن مستلزمات ثلاثة نرى أن لها الأولوية على كل ماعداها، وهى محو الأمية، والعناية الفائقة بالتعليم من حيث الكيف، وصيانة البيئة بمعنييها الطبيعى والاجتماعى. فهذه شروط ضرورية، بدونها تحف الأخطار بكل الآمال، مهما يكن الكلام الذى تصاغ فيه هذه الآمال كلاما كبيراً. ومع ذلك فهذه مجرد شروط ضرورية، ولكنها ليست كافية لإقامة مجتمعنا بالصورة التى نرتضيها. ولا يعنى ذلك إن إنجازها جميعا على وجه التمام والكمال شرط لابد منه للتقدم إلى ماسواها من خطى تمليها مخططات التقدم والارتقاء، ولكن يعنى أنه بدون إعطائها دفعة قوية فلا أمل لنا فى إنجاز مانسعى إليه .

دور النخبة ومستقبل مصر

يقترن نهوض المجتمعات دائما بتوافر عدد من الشروط التاريخية، يتصل بعضها بنسيج المجتمع نفسه وتفاعلاته الداخلية، ويتعلق البعض الآخر بالسياق الذى يضمه مع سائر المجتمعات الواقعة معه فى دائرة التأثر والتأثير. ونحن إذ نفكر الآن فى صيغة المستقبل الذى ينتظر مصر فى العقود المبكرة من القرن المقبل يلزمنا أن نتنبه جيدا لمفردات هذه الشروط، الداخلية والخارجية، ومايقوم بينها من تشابكات ومايقع من تفاعلات حتى نستطيع أن نكون فاعلين فى تكوين هذه الصيغة لا مجرد منفعلين.

وغنى عن البيان أن الإرادة البشرية (بكيانها الفردى والجماعى) وماتتزود به من وعى واستبصار جزء لا يتجزء من الشروط الداخلية التى تسهم بنصيب لا يمكن تجاهله فى صياغة المستقبل. ولما كان الدور الموكول إلى النخبة فى أى مجتمع هو استنهاض إرادة جماعية متنامية التكامل والتبلور، واستمرار العمل على شحذها، وتنويرها (أى زيادة تبصيرها بالتوجه

الرئيسى الذى يلزمها أن تتشبث به، وبموقعها اللحظى من هذا التوجه) فقد وجب علينا أن نعنى بأمر هذه النخبة، وذلك بتوفير أفضل الشروط التى تضمن لها الأداء الأمثل لدورها التاريخى، هذا واجب النخبة نفسها قبل أن يكون واجب أى كيان اجتماعى آخر، ولكنه كذلك واجب يقع بعضه على عاتق شرائح أخرى من الكيان الاجتماعى الكبير (جماهير المواطنين) بقدر اقتراب هذه الشرائح أو هوامشها من مجال نشاط النخبة، ووجوه هذا النشاط. وحاصل الأمر أن عرقلة هذه الجهود أو حتى التوانى عن العمل على تحقيق كل مايضمن لها الفاعلية هو الطريق المؤدى حتما إلى تعويق حركة المجتمع كله على سلم الارتقاء بالشكل وبالدرجة التى تقتضيها مطالب المرحلة التاريخية البازغة .

المهام الرئيسية للنخبة

تنتظم مهام النخبة فى شكل هرم يقوم على قاعدة عريضة من الواجبات الجزئية تكاد مفرداتها أن تستعصى على الحصر، وينتهى الهرم عند القمة إلى عدد محدود من الأدوار أو المهام العريضة يغطى كل منها مساحة شاسعة من حياة المجتمع ونشاطاته، ويختزل فى نفسه الآلاف المؤلفة من الواجبات الفرعية التى تمليها أو تستدرها مواقف الحياة المتجددة دوما .

ولما كان المقام لا يسمح بالاسترسال فى حديث مسهب فى هذا الشأن فقد رأينا أن نقتصر على ذكر المهام الرئيسية الثلاثة التى تتبوأ قمة التنظيم، وأن نكرس الكلام الراهن لتفصيل القول فى طبيعة كل منها ومقتضيات تنشيطها، هذه المسئوليات أو المهام هى: مسئولية إطلاق طاقة التجديد والابتكار ودعم توجهات الفعل الإبداعى، ومسئولية إنشاء المزيد من آليات التخاطب والتفاعل عبر الأسوار الاجتماعية والحضارية ودعم القائم والجديد من هذه الآليات، ومسئولية اللحاق بالركب العالمى للعلم والمشاركة الفعالة فى مسيرته. وفيما يلى نتناول كلا من هذه المسئوليات بقدر معقول من الشرح والتوضيح .

أولا : إطلاق طاقة التجديد والابتكار :

عندما نتصدى للنظر فى الدور الذى تحاول النخبة أن تسهم به فى توجيه مسيرة المجتمع وضبط إيقاعها نجد أنه دور قيادى بالمعنى الكامل لهذه الكلمة. وهذه نتيجة طبيعية ومنطقية لكون هذه النخبة حريصة على أن تعايش القضايا العامة إدراكا ومشاركة واهتماما. ومن ألزم اللوازم للقيادة (سواء كانت موكولة إلى فرد بعينه، أو إلى مجموعة يتقارب أفرادها فى مدى فاعليتهم، أو إلى شريحة اجتماعية بكاملها تتوزع الفاعلية بين مفرداتها بنسب متفاوتة) القدرة إلى إيجاد الحلول المبتكرة، وعلى كفاءة توظيفها

فى سياق الحياة الاجتماعية. ذلك أن انبثاق القيادة نفسها من حيث التشكيل والتوقيت إنما يأتى تعبيرا عن حاجة اجتماعية يستشعرها المجتمع فى فترة تاريخية محددة عندما يواجه موقفا تتجمع فيه مجموعة من العوامل بصورة يدركها هذا المجتمع على أنها مشكلة تقتضى إيجاد حل للتغلب عليها حتى يمكن له مواصلة مسيرته. ويدرك المجتمع كذلك أن وسائله وأساليبه المعتادة لم تعد تجدى فى تحقيق الحل المنشود. عندئذ تبرز الحاجة الى القيادة كآلية مطلوبة. ومعها تتوالى محاولات لا حصر لها للقيام بالدور القيادى، وتتوجه جميع المحاولات إلى صياغة الحل غير المعتاد أو غير المسبوق أملا فى أن يكون هو الحل المنشود للمشكلة غير المعتادة أو غير المسبوقة ، وعلى هذا النحو يعيش المجتمع مخاضه فى مواجهة المشكلة، تتخلق فيه الآلية مع الوظيفة، الآلية هى القيادة (المنبثقة من بعض راقات النخبة ومفرداتها) والوظيفة هى الصياغة والتشغيل للحل المبتكر.

هنا نصل إلى أهم نقطة أو أهم بند ضمن بنود مسئولية القيادة فهذه المسئولية تنطوى على عدد من البنود لابد من الوفاء بها جميعا لكى يتحقق للقيادة الحد الأمثل لكفاءة الأداء، فقد يقتضى ذلك استحداث تعديلات فى بنية القيادة نفسها لأن المهم فى القيادة هو الدور (ومع ذلك تظل النخبة هى القاعدة العريضة

لأداء الدور. أى أن النخبة تغير آلياتها بما يتناسب ومستوى ابتكارية الحل)، والدور يتضمن قائمة من بنود متعددة، ومركز الثقل في هذه القائمة هو بند تنشيط قدرات الإبداع، بمعنى أن تعطيل هذا البند بأية صورة أو بأى قدر من شأنه ألا يقتصر أثره على بند الإبداع وحده بل يمتد حتما إلى سائر البنود فيقلل من فاعليتها. في هذا السياق يجب أن تبرز أمامنا على مستوى الإدراك الواضح، والمشاركة المسئولة، والاهتمام الصادق العميق حقيقتان لا سبيل إلى التغاضى عن أى منهما:

أولاهما : إن رعاية التفكير الإبداعى بالصيانة، والتنشيط مسئولية القيادة فى إطارها العريض (النخبة) قبل غيرها من صفوف المجتمع وشرائحه، لأن هذه القيادة أقدر من غيرها على ذلك ، لا لوجود صفات ميتافيزيقية فيها، ولكن لما تيسر لها من إدراك للعام، ومشاركة فيه واهتمام به ، ومع ذلك فهذا القول لا يعفى سائر شرائح المجتمع من واجب الإسهام بنصيب فى الإمداد بطاقة الدفع، وهذا المطلب نفسه هو الذى يملى على النخبة ضرورة تكوين الرأى العام المستنير، ودعم التنوير وصيانته. والحقيقة الثانية مؤداها أن التفكير الإبداعى يطوى فى نفسه عددا من المظاهر أو التجليات، يأتى فى مقدمتها إدراك أن بالإمكان بلوغ ماهو أفضل مما هو كائن، وأن الطريق للوصول إلى هذا الأفضل

وأن يمر عبر استعراض أمين وشجاع للحلول الممكنة وبدائلها، وأن الترحيب بالجديد (لا التهيب والتوجس منه) يجب أن يكون له حضور محسوس فى المناخ الاجتماعى السائد، وأضعف الإيمان فى هذا الشأن أن يظل المجتمع حاضنا لقدر ملموس من الحرية فى مقابل القهر، ومن التسامح فى مقابل التناحر .

ثانيا : التخاطب والتفاعل عبر الأسوار الاجتماعية والحضارية :

التخاطب والتفاعل بين الشعوب المختلفة عبر الأسوار الاجتماعية والحضارية حقيقة تاريخية قديمة وحديثة. وقد شقت الشعوب لهذا التخاطب والتفاعل على مر التاريخ قنوات عديدة، منها ماهو رسمى وماهو غير رسمى من هذا القبيل قنوات التجارة والدبلوماسية والحرب وتبادل الخبرات والمعارف والزيارات والمصاهرات.. إلخ. ومن قبيل تحصيل الحاصل القول بأن التفاعلات التى تمت ولا تزال تتم من خلال هذه القنوات وغيرها كان بعضها مصدر خير لبعض الشعوب بينما كان مصدر شر للبعض الآخر. ولكن مالا يجوز أن ينطمس وراء هذا التعميم هو أن المحصلة النهائية لهذه التفاعلات كانت إيجابية بالنسبة للإنسانية فى مجموعها فمهما يكن حجم التهيب أو التشاؤم الذى يبديه البعض فى هذا الصدد فالحقيقة التى تفرض نفسها علينا

جميعا هى أن الشكل العام لحياة البشر ولمستوى الخدمات التى يتلقونها، ويمكنهم أن يتلقوها، هذا الشكل وهذا المستوى يمضيان فى خطواتهما الكبرى (لا الصغرى) نحو مزيد من الرقى، أى نحو مزيد من الابتعاد بالإنسان عن الاشكال القريبة من الحياة الحيوانية التى سادت فى عصور ماقبل التاريخ، هذا صحيح بالنسبة للإنجازات المادية ، وصحيح كذلك فيما يتعلق بالإنجازات المعنوية وفى مقدمتها القيم الأساسية للضمير الإنسانى العام، مهما بدا الأمر موحيا للبعض بغير ذلك. إن مايلزمنا هنا لكى نستشف هذه الحقيقة هو تنقية مجال الرؤية من عوامل التشتيت وماأكثرها، وتنقية مجال النوايا من عوامل الهوى، ثم تركيز النظر على المراحل الكبرى لمسيرة التاريخ .

من خلال هذا المنظور تتحدد المهمة الكبرى الثانية للنخبة، وخلاصتها : العمل على إنشاء مزيد من القنوات والآليات اللازمة لتنشيط عمليات التخاطب والتفاعل عبر الأسوار وتنميتها والأمر فى هذا الشأن شبيه بما رأيناه بالنسبة للتفكير الإبداعى ، فهو مسئولية النخبة بالدرجة الأولى، وهو فى الوقت نفسه مسئولية سائر شرائح المجتمع بقدر اقترابها من النخبة ومايترتب على ذلك من رؤى متفاوتة فى وضوحها (أى فى اقتناع حاملها بها) وفى شمولها. ولكى يصل القارىء الى اقتناع كامل بأن رعاية عمليات

التخاطب والتفاعل عبر الأسوار تقتضيها ضرورة لا سبيل إلى تجاهلها أو الإقلال من شأنها ينبغى ألا نكف عن تذكير أنفسنا بالنقطتين التاليتين :

أولا : إن هذا الطريق هو أقصر الطرق الموصلة إلى الحصول على منجزات العلم والتكنولوجيا المتوافرة فى عصرنا الحاضر (عن طريق التعلم والنقل عن الشعوب التى تتوافر لديها هذه المنجزات) وإلا فالبديل هو الحرمان من الحصول على خيرات هذه المنجزات إلى أن نخترع العجلة من جديد.

ثانيا : إن هذا الطريق ذاته هو أقصر الطرق إلى أن نصبح نحن أنفسنا (إذا عرفنا كيف نتتلمذ على الفكر الذى وصل بالآخرين إلى تحقيق هذه الإنجازات) من بين المسهمين فى تحقيق مزيد من الإنجاز يضاف إلى الرصيد الإنسانى فى هذا المجال أو ذاك ، وأمامنا فى هذا الصدد خبرات لشعوب أصبحت خلال بضعة العقود الماضية على درجة عالية من القدرة على المشاركة فى تنمية رصيد الإنجازات، وربما أصبحت تعطى أكثر مما تأخذ .

يبقى بعد ذلك تعقيب موجز، مؤداه أن البعض يخشى من هذا التواصل الذى ندعو إلى تكثيفه، ويسىء الظن به، وبغض النظر عن تفصيل القول فى تبريرات تساق فى هذا المضمار لا آخر لها فالحجة الرئيسية تتلخص فى الخوف من أن يؤدى بنا هذا

التواصل إلى أن نفقد هويتنا . ولا جدال فى أن إبداء الاعتراض على هذا النحو مسألة تستحق النظر. فإذا انصرفنا عن غير المخلصين فى إبداء الاعتراض وتوجهنا بالقول إلى الصادقين مع أنفسهم ومعنا فالحقيقة أن بعض الظواهر قد تبرر هذا الخوف، ولكنها تظل مظاهر جزئية، وتظل قصيرة العمر، غير أنها لن تلبث على المدى البعيد أن تتقهقر لتحل محلها تركيبات قيمية جديدة تمثل تصالحا خلاقا بين منظومات قيمية نألفها ونرتضيها وضرورات حيوية جديدة تفرضها متغيرات لا سبيل إلى الوقوف فى وجهها. ولا جدال فى أن شرطا رئيسيا فى هذا الصدد أن تجتهد النخبة وتشحذ كل مافى وسعها من قدرات لتؤدى دورها فى هذا التواصل بصورة يغلب عليها الفاعلية أكثر من الانفعالية .

ثالثا : اللحاق بركب العلم، والمشاركة الفعالة فى مسيرته :

أصبحت الصلة التفاعلية بين العلم والتكنولوجيا إحدى بديهيات العصر الحديث. وغنى عن البيان أن الثروة المادية لدى شعوب الأرض فى الوقت الحاضر. هذه الثروة فى مجموعها. هى فى الأساس ثمرة هذا التفاعل أو هذا التساند. وغنى عن البيان كذلك أن شعوب الأرض لم تسهم بأنصبة متساوية فى تنشيط حركة التقدم العلمى والتكنولوجى كما نشهدها فى الوقت الحاضر، بل إن النسب بين هذه الأنصبة متفاوتة أشد التفاوت، وموقعنا على تدريج هذا التفاوت متدن بصورة لاتحتمل المكابرة. هذا فى الوقت

الذى تعتمد فيه حياتنا المادية فى الصحة والمرض وفى كل صغيرة وكبيرة على العلم والتكنولوجيا. ومعنى ذلك أننا نعيش فى هذا الموضع تناقضا واضحا كل الوضوح، فإسهامنا فى إنتاج العلم والتكنولوجيا ضئيل كل الضآلة، فى حين أن استهلاكنا لمنجزاتهما كبير ويزداد مع الأيام كبراً هذه قصة تتوالى مشاهدها وفصولها على مشهد منا وهناك قصة أخرى تمضى موازية لها، فنحن نرجو ونعبر عن هذا الرجاء بكل وسائل التعبير المتاحة، أن نؤدى على مسرح السياسة الدولية دوراً مستقلا، بمعنى أن يكون شرطه الرئيسى (لا الأوحد) مصلحة مصر. ومن بديهيات السياسة الدولية فى العقد الأخير أن درجة استقلال الدور (أو القرار السياسى) مرتبطة أشد الارتباط بالقوة الاقتصادية للبلد، أى بلد. ومرة أخرى نجد أنفسنا بصدد تناقص عميق، فالقوة الاقتصادية للبلد إذا أريد لها أن تكون راسخة، وأن تكون حقيقة لا زيفاً، لابد وأن ترتبط بقدر معقول من الإسهام فى إنتاج العلم والتكنولوجيا، لكن هذا غير متوافر. هاتان القصتان : تزايد اعتماد حياتنا المادية على منجزات العلم والتكنولوجيا، وتزايد الإصرار على استقلال الدور السياسى (والموضوع فى كل منهما موضوع حياة أو موت) تقدمان لنا بكل وضوح زاوية النظر التى يلزمنا أن ننظر من خلالها لنشكل علاقتنا بالعلم والتكنولوجيا، نحن فى أشد الحاجة إلى دعم هذه العلاقة وتنشيطها ماوسعتنا الحيلة .

تلك هى المهمة الثالثة التى تتحمل النخبة مسئوليتها، أن تنتشل مجتمعنا من الوهدة التى يقبع عندها فى علاقته بالعلم والتكنولوجيا، وهى علاقة شخصناها من قبل ولا نزال نشخصها بأنها «النفعية الساذجة» التى تكرس ضيق الأفق، والانتهازية، والتخلف. ومع ذلك فقد كنا إلى وقت قريب نكتفى بممارسة هذه النفعية على مستوى السلوك الأصم، ثم إذا بنا فى الفترة الراهنة نبرر هذه النفعية الساذجة ونفلسفها لنقنع الأجيال الصاعدة بأننا خير أمة أخرجت للناس حتى ولو تمادينا فى انغلاق الذهن والدعوة إلى مزيد من ضيق الأفق. أمام هذا التردى لن تستطيع النخبة أن تهرب من مسئوليتها، فهى مسئولة قبل غيرها من شرائح المجتمع عن إشاعة روح الفكر العلمى، والتوجه العلمى العام نحو أمور الحياة جميعا، وهى المسئولة قبل غيرها عن العمل بكل ما أوتيت من قدرات التأثير والفاعلية على تكوين ركيزة حقيقية من العلماء الوطنيين، ومعهم عدتهم، لمواجهة متطلبات المستقبل القريب .

وبعد... فقد تحدثنا عما نرى أنه الدور الرئيسى الذى يلزم النخبة أن تؤديه فى سبيل إعداد المجتمع ليتبوأ مكانة معقولة فى عالم القرن الحادى والعشرين. وهو دور يتلخص فى مهام ثلاث: الإبداع والتواصل الحضارى والعلم .

التقارب الثقافى ومستقبل مصر

لكى تواصل مصر مسيرتها بسلام نحو دخول القرن الحادى والعشرين وعقوده يلزمها أن تنظر فيما توافر من خبرات وآليات في نسيج الحياة الاجتماعية بداخلها، وأن تعمل بكل ما استطاعت من جهد وحيلة على تعديل البعض واستحداث البعض الآخر، بحيث يتوافر لهذا النسيج من الشروط مايسمح له بالتفاعل الخلاق مع شروط خارجية سوف تكون جزءاً من واقع عالمى له ثقله الذى لابد من الاعتراف به رضينا عنه أم لم نرض. وفى رأينا أن الإعداد لتوفير هذه الشروط المطلوبة فى حياتنا الاجتماعية يتطلب منا القيام بثلاثة أنواع من الأعمال :

١ – أعمال تعتبر بمثابة ترسيخ للبنية الأساسية لصرح المجتمع الذى نسعى إلى إقامته وتتلخص فى محو الأمية، والعناية الجادة بالتعليم ، وصيانة البيئة الطبيعية والاجتماعية .

٢ – أعمال من شأنها دعم مسيرة المجتمع بقيادة النخبة المخلصة من أبنائه على الطريق إلى مزيد من المشاركة فى تخليق

مقومات الحياة فى القرن القادم وتقوية دعائمها. وتتلخص فى رعاية الإبداع والابتكار، وتكثيف التواصل والتفاعل عبر الأسوار الاجتماعية والحضارية واللحاق بركاب العلم والإسهام فى إنجازاته .

٣ - أعمال من شأنها زيادة التقارب الثقافى بين شرائح المجتمع أو بالأحرى بين النخبة المحدودة والقاعدة العريضة وقد تحدثت سابقاً عن الفئتين الأولى والثانية من هذه الأعمال الإعدادية. وآن الأوان لكى أكرس الحديث الآن عن الفئة الثالثة من الأعمال.

المسافة بين النخبة والقاعدة

فى منظور المجتمع المصرى كما يراه كاتب هذا السطور تتضافر عدة عوامل على تمييع معالم المساحة الواقعة بين النخبة والقاعدة، سواء من حيث كيانها البنيوى أو من حيث الدور الوظيفى الذى يقوم به شاغلوها فى نشاطات المجتمع الكبير. ولست أريد أن أعتمد فى تحليل هذا المنظور على ماتقدمه بعض النظريات الاجتماعية الحديثة حتى لا أقع أسيراً فى القبضة العقلية للقوالب التى تستخدمها هذه النظريات فتسيطر على توجه التفكير وتلون نتائجه، وكذلك لكى أتيح لخصوصية المشهد الذى نحن بصدده أفضل فرصة ممكنة لكى يفصح عن نفسه بأوضح معنى.

ولا يعنينا فى إطار مقالنا الراهن أن نقدم تصوراً للجذور البنيوية لهذه الكيانات التى تشغل المسافة بين النخبة والقاعدة. ولكن مايهمنا هو أن نقدم تحليلاً وظيفيا للدور الذى تقوم به بالنسبة للمجتمع فى مجمله، وفى هذا الصدد فإن وظيفتها الرئيسية هى التوصيل، توصيل الرسائل الصريحة والضمنية (وكل مابين هذين الطرفين من تدرج) من القاعدة إلى النخبة ومن النخبة إلى القاعدة والمعيار السليم لكفاءة أدائها هو أن تظل فاعلة فى عملية التوصيل فى الاتجاهين (لا فى اتجاه واحد). وتعتبر هذه الكيانات، بحكم وظيفتها هذه، بالغة الخطر فى حياة المجتمع فى حاضره ومستقبله، لأن الدلالة الحقيقية لوظيفتها هى الاحتفاظ للمجتمع بوحدته وتكامله بصورة حية وفعالة. لهذا السبب كان لزاما على من يهمه مستقبل مجتمعنا المصرى، سواء على مستوى التفكير، أو على مستوى التدبير، أن يحسب حساب هذه الكيانات والدور الموكول إليها فى أى تصور يضعه لهذا المستقبل .

التقريب بين النخبة والقاعدة

من يدرك الصورة على هذا النحو يستطيع أن يقدر أهمية العناية بأمر المسافة القائمة بين القاعدة والنخبة. ولكى يتضح ذلك بدون أدنى مواربة نتخيل (لمجرد التوضيح) أن هذه المسافة أصبحت فارغة تماما من شاغلها، فلماذا يحدث عندئذ؟ الجواب

هو أن عملية التواصل بين النخبة والقاعدة تنقطع. ذلك أن معظم ما يصدر عن النخبة من أقوال وما يتبلور لديها من أفكار يتعذر عليه الوصول بمعانيه ومراميه المقصودة إلى القاعدة العريضة التى سبق أن وصفناها بالأمية شبه الشاملة، والانشغال شبه الكامل بالهم الخاص والعمل الخاص، (فى مقابل الهم العام والعمل العام اللذين يشغلان النخبة). هذه حقيقة لابد من أن تعرفها النخبة وتعترف بها صراحة كعنصر مهم يدخل فى حساباتها عندما تتجه إلى تحليل المواقف أو التخطيط للأفعال .

ما يهمنا إثباته فى هذا المقام هو أن خطاب النخبة لا يصل إلا إلى الوسائط، وهم الكيانات أو الشرائح التى تشغل المسافة حتى القاعدة. وغنى عن البيان أن هذا الوضع رهن بأحوال القاعدة، من حيث حجم الأمية وحجم البؤس الذى يملك عليها حياتها فيجعلها عاجزة عن التخفف (ولو للحظات معدودات) من الحاجة إلى الانغماس فى الانشغال بالخاص. وكلما انكمش حجم الأمية، وتقلص حكم البؤس كان معنى ذلك زيادة الاقتراب بينها من ناحية والنخبة من ناحية أخرى، أو كان معناه (من زاوية نظر أخرى) ضخامة حجم الوسائط ووزنهم، فى موازين تحرك المجتمع أو تحريكه. أما والحال على ما هو عليه فيما يتعلق بمقدار الأمية ومقدار البؤس فلابد من عناية خاصة بالوسائط، على أن يكون

واضحا أن المغزى الحقيقى لهذه العناية هو تيسير حركة المجتمع فى التوجه الذى يجب أن ينتظم الجميع، التوجه نحو مكان ومكانة فى القرن المقبل .

فى هذا الشأن تلزمنا العناية بثلاثة أنواع من الأعمال هى :

أعمال تدور حول رد الاعتبار إلى الهوية المصرية وأعمال ترمى إلى رد الاعتبار للمنجزات الحضارية، وأعمال تستهدف تأهيل المواطن لرعاية قيم العمل . والجزء الباقى من هذا الكلام مكرس لتفصيل القول بالقدر الممكن، فى كل نوع من هذه الأعمال .

رد الاعتبار للهوية المصرية

نحن المصريين، أتيحت لنا ظروف تاريخية، لم يتح مثلها لمعظم شعوب الأرض، فى ظلها تخلقت الهوية المصرية ورسخت أقدامها كمعادل نفسى لمجتمع طبيعى يتعالى على المجتمعات القبلية والعشائرية ويستوعبها، وفى رأينا أن الصفة المميزة لهذه الهوية أنها تخلقت كثمرة طبيعية لنوع وحجم من تقسيم العمل الاجتماعى ارتبط ارتباطاً عضويا بمصير المجموع، فإما أن نبقى معاً إذا التزمنا بصيغة تقسيم العمل، أو نفنى معاً إذا تخلينا عن هذه الصيغة. ويخيل إلينا أن هذا الجذر التاريخى الاجتماعى (جذر الارتباط بالبقاء أو الفناء) يفسر كثيرا من خصائص هذه الهوية، بدءاً من صلابتها أمام عاديات الزمن الى مرونتها التى تبدو فى

إمكاناتها الاحتوائية الكبيرة، إلى مقدرتها على الكمون في نفوسنا أحيانا والتيقظ الملح أحياناً أخرى حسب مقتضى الأحوال .

وعلى مر التاريخ تعددت وتوالت قصص العدوان على شعب مصر، وأصيب الشعب من جراء ذلك في أمنه وفي قوته، وفي سيرته الحضارية ولابد أنه أصيب كذلك في شعوره بهويته المصرية، وذلك من خلال عمليات الإذلال (المقصودة وغير المقصودة) التي كان يتعرض لها في تعاملاته الصغيرة والكبيرة مع الغزاة والمحتلين. ثم يأتي العصر الحديث فإذا نحن بصدد عدوان أيديولوجي على الهوية المصرية ففي سنة ١٩٥٨ تعلن الوحدة بين مصر وسوريا، ويلغى اسم «مصر» ليحل محله اسم «الإقليم الجنوبي في الجمهورية العربية المتحدة»، ثم انهارت الوحدة في أقل من ثلاث سنوات. ولكن اسم مصر ظل مختفيا من خريطة العالم السياسية حتى أوائل السبعينات ولم يكد يعود الاسم الى أصحابه حتى بدأ التحفز لعدوان أيديولوجي جديد، وفي هذه المرة لحساب الحركات الإسلامية. مجمل القول أن تاريخ العدوان على الهوية المصرية تاريخ طويل، وأشكال هذا العدوان ومصادره ودرجاته لا آخر لتعددها . وها نحن باقون، ومعنا حصيلة هذا كله، وهي تتمثل في مظاهر عدة من الأذى البالغ التي نلمسها أينما ولَّينا وجوهنا نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر مظاهر

انخفاض الروح المعنوية التى تحيط بنا فى معظم مانرى ومانسمع فى الشارع وفى العمل وفى البيت، ونذكر منها كذلك ظاهرة الهجرة بكل أشكالها الدائمة والمؤقتة ، والصريحة والمقنعة، وبكل مصاحبات هذه الهجرة من خصال تتضح بها سلوكيات مهاجرينا فى الخارج إلخ .

أمام هذه الرواسب التى لا سبيل إلى حصرها فى هذا المقام. ناهيك عن تعداد مظاهرها، لابد من استنهاض وعى خاص بالمشكلة، ولابد من ابتكار الصيغ المناسبة للعلاج. وليس فى هذا الاستنهاض الذى ندعو اليه أى حض صريح أو مستتر على التعصب القومى، لأن هذه الدعوة لاتأتى فى أعقاب نهوض يغرى بالتعالى ، ولكنها تصدر باسم الدفاع عن كياننا ومحور التوحد بيننا، والهدف هو التمكن من الصمود أمام أشكال جديدة من العدوان تنذر بها بعض النذر وفى هذا الصدد لا يجوز الانتظار حتى يقع العدوان الجديد. كذلك لا يجوز أن تظل الساحة خالية أمام المغامرين والمغامرين المضادين، اللحظة الآن لاتزال مناسبة والدعوة مفتوحة للمفكرين ولخبراء التربية والإعلام، وأساتذة التاريخ والحضارة والأدب والفنون جميعا، والاجتماع وعلم النفس، الكل مدعوون الى الإسهام على مستوى التفكير والتخطيط والتنفيذ فى رد الاعتبار للهوية المصرية ، وليس فى هذا ما يتعارض أبدا

مع تصور أننا مقبلون على عصر الكيانات السياسية الكبيرة، ذلك أن قيام هذه الكيانات الكبيرة لا يحتم بالضرورة طمس معامل مكوناتها من الكيانات الصغيرة بل الأصح والأسلم أن تقوم على التأليف وتحقيق التناسق فيما بينها. وجدير بالذكر فيما يتعلق برد الاعتبار أنه لا توجد فى هذا الصدد صيغة بعينها هى الصواب وماعداها خطأ، ولكن المجال مهيأ بطبيعته للإفادة من كل جهد إبداعي، كل مافى الأمر أن يسود الالتزام بخط أساسى فى المسيرة مؤداه إعطاء الأولوية للاستثمار (بجميع مكوناته) فى مواطن التميز والقوة والخبرة المتراكمة

رد الاعتبار إلى قيمة المنجزات الحضارية

ازدادت فى الآونة الأخيرة كثافة الكتابات والدروس الإعلامية وغير الإعلامية التى تستهدف التقليل من شأن إنجازات الحضارة الإنسانية عامة، سواء أكانت علمية أو فنية أو تكنولوجية أو فلسفية أو كانت حركات اجتماعية .. إلخ ، وفى وقت مضى كانت محاولات التقليل هذه مشتتة التوجهات، فكان بعضها يتم لحساب مصريتنا على أساس أن قدماء المصريين عرفوا كل شيء وأتقنوا كل صناعة قبل المحدثين من أبناء الغرب والشرق، وكان بعضها الآخر يتم لحساب مشاعرنا الدينية الإسلامية. وكان بعضها الثالث لحساب العرب والعروبة . وفى العقدين الأخيرين تم اختزال هذه التوجهات

فى توجه واحد هو القائم على مجاملة مشاعرنا الدينية، كذلك تم مؤخرا فتح جبهة جديدة لإلقاء هذه الدروس هى جبهة المؤتمرات تعقد باسم العلم وباسم الفن، وبأسماء أخرى لا آخر لها، وتدور الأوراق والمناقشات فيها حول القول بأن جميع المنجزات الحضارية الحديثة سبق إنجازها أو التنبؤ بها، فإذا تصادف أن وجد مالم يسبق إنجازه فهو سخف أو عبث .

وغنى عن البيان أنه من حيث الصدق الموضوعى فهذا كلام لا قيمة له. ولا خوف على النخبة الجادة منه حتى لو استمر يذاع أناء الليل وأطراف النهار .

ومع ذلك فقد تكون له آثار شديدة الأذى فى نفوس الوسائط الذين يشغلنا أمرهم أساسا فى هذا الفصل ، فهؤلاء معرضون لتصديق مايسمعون أو ما يقرءون ، لأنهم غير منعزلين تماما عن أحاديث الثقافة وأحداثها. لكنهم يتلقون منها جرعات محدودة لا تسمح لهم بتكوين حس نقدى يحميهم ويعينهم فى الوقت نفسه على التنمية الذاتية القادرة على التصحيح الذاتى من حين لآخر وترك هذه الوسائط قانعة بهذه الأوهام يشل فاعلية المجتمع عن الدفع الخلاق فى مسيرة التقدم الحضارى لأن رسائل النخبة سوف تجد فى نفوسهم سدا منيعا بدلا من أن تجد أرضا خصبة ترحب بعوامل النماء .

لهذه الأسباب مجتمعة يصبح أحد الواجبات الإعدادية فى الوقت الراهن رد الاعتبار للمنجزات الحضارية فى نفوس الشرائح العريضة لهذه الوسائط ، والمشكلة الحقيقية هنا هى كيفية تمكين هذه الشرائح بأوسع أبعادها من التعرض لهذه المنجزات، فى هذا الصدد يأتى فى المقام الأول الإعلام المرئى، ثم المسموع، فالمقروء. وهنا بالضبط يتمثل أفضل استثمار اجتماعى حضارى للإعلام. والإعلام المرئى بوجه خاص. ولا قيمة فى هذا الشأن للاعتراض القائل بأن الإعلام الجاد منفر للمواطن المتوسط، أو من يطلق عليه اسم رجل الشارع. فهذا اعتراض يستند الى مسلمة تنبئ بوجود تعارض جوهرى بين الجدية والتبسيط، وهى مسلمة تكرس العجز أو الجهل أو الخداع. وبالإضافة إلى أجهزة الإعلام هناك آليات أخرى لابد من استغلالها للغرض نفسه كما استغلتها ولا تزال تستغلها كثير من المجتمعات الراقية، وأقصد هنا متاحف الفنون والعلوم، ومعارض الفنون والعلوم. والفرق المقصود هنا بين المتاحف والمعارض هو أن المتاحف تقام لتبقى أما المعارض فتقام لآجال محدودة تتراوح بين الأيام والأسابيع ، وعلى أساس هذه التفرقة تجرى التفرقة بين معايير الاختيار لما يقدم فى هذه وتلك. الشيء المهم هو أن نتنبه إلى أن متاحف الفنون والعلوم آليات يجب استغلالها على أوسع نطاق ممكن. أعرف أن لدينا بعضا من هذه وتلك ، ولكن هذا البعض محدود جدا كما وكيفاً بينما المطلوب

أضعاف مضاعفة. وفى هذا الصدد فإن المسئولية الحضارية الأولى ملقاة على عاتق وزارة الثقافة والرجاء معلق بالمجلس الأعلى للثقافة بوجه خاص .

قيم العمل

من كليشيهات الفترة التاريخية الراهنة فى مجتمعنا القول بحساسية رأس المال ومسارعته إلى الهرب من مناطق الاضطراب الاجتماعي ولكن أحدا لا يتكلم عن حساسية قيم العمل واتجاهها هى الأخرى إلى الاختفاء حيث الاضطرابات وصراعات التخلف ، وتأتى فى مقدمة هذه القيم ثلاث: حسابات الزمن، والثواب والعقاب واجراءات التجويد. وحول هذه المحاور تنتظم معظم معاناتنا فى مجالات العمل على اختلاف طبيعتها ومستوياتها. وأسوأ ما فى الأمر أن الكل يشكو والكل يتقبل في الوقت نفسه مظاهر هذا القصور ونتائجه وأسوأ من هذا كله أن من يحاول الخروج على ناموس هذا التقصير سواء بالاعتراض أو بالنأى بنفسه عن هذه العيوب يلقى أقداراً من اللوم والتثبيط تفت في عضده فى نهاية الأمر غالبا ، ولا يمكن أن تكتب للمجتمع السلامة فى المستقبل المنظور إذا استمر الحال على ما هو عليه ، وذلك لأسباب أوضح من أن تحتمل مزيدا من الشرح والتفصيل.

والسؤال الآن: ما العمل؟ سوف تتم بعض الخطوات فى الطريق المنشود نتيجة لعدد من التحولات التى تجرى الآن على

الهيكل الاقتصادى للبلاد، ومايتبعها من تغيرات تتناول سوق العمل، وما يترتب على ذلك من أصداء فى جنبات حياتنا الاجتماعية. ولكن الاعتماد على هذه التغيرات في صورتها الآلية العمياء وحدها لن يكون من الحكمة، لأن معنى ذلك أن تسير خطى التغير المنشود مصحوبة بالكثير من المعاناة والتذبذبات غير المحسوبة. وأفضل من ذلك كثيراً أن يأتى التغير مصحوبا بوضع وتشغيل برامج شاملة لرفع مستوى الوعى بأبعاد المشكلة وضرورة التصدى للتغلب عليها.

وقد يحتاج الأمر فى بعض هذه البرامج إلى برامج مكملة هدفها إعادة التدريب. وربما كان لخبراء التربية هنا دور لا يمكن إغفاله شريطة أن يبتكروا برامج عالية الكفاءة لغرس هذه القيم فى إطار التربية المدرسية فى مرحلة التعليم الأساسى بصورة خاصة.

أما بعد، فهذه هى الركائز التى لا أرى بدا من أن توفى حقها حتى يتوافر لنا الحد الأدنى من شروط السلامة والكفاءة للعبور بمجتمعنا نحو القرن الحادى والعشرين. ولا أدعى أن هذه الرؤية هى الصواب ولا صواب غيرها، لكنها مع ذلك رؤية جادة، يمليها اعتبار صدق الخطاب أكثر من أى اعتبار آخر، والخطاب هنا موجه أساساً إلى الأجيال الشابة ، لأن مستقبل مصر لهم وليس لى ولا لجيلى .

خاتمة الكتاب

أما بعد - فإن إحدى الوظائف الأساسية للفكر أن يكون إعداداً للفعل . والفكر فى هذا الكتاب يتجاوز الإعداد إلى الدعوة . وقد أدرناه بالنقد والتحليل حول عدد من المحاور هى «العلم» و «التعليم» و «العمل» و «الثقافة العلمية» و «التخلف الاجتماعى» (أو التقدم) ، وهى فيما نرى من أهم محاور الحياة الاجتماعية الثقافية . وكان شغلنا الشاغل فى معالجة هذه المجالات جميعا هو حاضرنا في توجُّهه نحو المستقبل .

والرجاء - بعد ذلك - معقود على إرادة الفعل .

الفهرس

	تاريخ النشر	ص
تصدير		٧
السيرة الذاتية		١١
التكوين (١)	نوفمبر ١٩٩١	
التكوين (٢)	يناير ١٩٩٢	
المقومات الأساسية للسيرة الذاتية	ديسمبر ١٩٩١	٣٨
قواعد العمارة فى السيرة الذاتية	فبراير ١٩٩٢	٥١
السيرة الذاتية والتاريخ الاجتماعى	مارس ١٩٩٢	٦٢
السيرة الذاتية وجذور الإبداع	ابريل ١٩٩٢	٧٢
العلم لدينا		٨٠
البحث العلمى فى دولة نامية	نوفمبر ١٩٩٢	٨٢
هل توجد فى مصر مدارس علمية ؟	اكتوبر ١٩٩٠	٩٥
كيف تتكون المدرسة العلمية ؟	نوفمبر ١٩٩٠	١٠٧
البحث العلمى فى مصر بين التنشيط والتعويق	يناير ١٩٩١	١٢٠
التعــليم		١٣٥
صغار اليوم كبار الغد	نوفمبر ١٩٩٣	١٣٦
إنحرافات الطلاب فى معاهد التعليم	ديسمبر ١٩٩٣	

تاريخ النشر ص

كيف حدث ما حدث		١٤٧
إصلاح ما أفسده الدهر فى التعليم	يناير ١٩٩٤	١٦٢
العمــل		١٧٦
العمل فى حياة المواطن المصرى	مايو ١٩٩١	١٧٨
العمل ركيزة للصحة النفسية	يونيه ١٩٩١	١٨٩
الآثار النفسية للبطالة	يوليو ١٩٩١	٢٠١
الثقافة العلمية		٢١٤
ثقافة العلوم	مايو ١٩٩٣	٢١٦
ثقافة العلوم فى السياق الاجتماعى	يونيه ١٩٩٣	٢٢٧
التخلف الاجتماعى		٢٣٧
معنى التخلف الاجتماعى	فبراير ١٩٩٣	٢٣٨
أبعاد التخلف الاجتماعى	مارس ١٩٩٣	٢٥١
مستقبل مصر		٢٦٥
شروط فى البنية الأساسية	مارس ١٩٩٤	٢٦٥
دور النخبة ومستقبل مصر	ابريل ١٩٩٤	٢٧٨
التقارب الثقافى ومستقبل مصر	يونية ١٩٩٤	٢٨٩

رقم الإيداع : ١٩٩٤/٤٥١٢
I . S . B . N
977-07-0335-4

هـــذا الكـــتاب

يقدم «كتاب الهلال» هذا نخبة من المقالات التى نشرها الأستاذ الدكتور مصطفى سويف ، على صفحات مجلة الهلال على مر السنوات الأربع الماضية ، يتابع فيها بالوصف والتحليل جوانب رئيسية فى حياتنا الاجتماعية المعاصرة ، وهى «العلم لدينا» ، و«التعليم» و «العمل»، و«الثقافة العلمية» ، و«التخلف الاجتماعى» ، ثم يختمها بثلاث مقالات يتناول فيها كيف يكون إعداد المجتمع للتقدم الآمن نحو المستقبل . وهو يقدم للكتاب بقوله : «ولما كنت لم أقصد بهذا المجموع من المقالات أن يكون فصولا فى دراسة أكاديمية موثقة ، ولكنى أردت له أن يكون مجموعة من الأحاديث الجادة ، والاجتهادات الموحية ، فقد رأيت أن أستهل الكتاب بمقالين فى السيرة الذاتية لشخصى ، وكأنهما عربون صداقة اقترب بها من القارىء على مستوى إنسانى خالص ثم أتبعتهما بما يتداعى حولهما من أحاديث تتناول مسألة الكتابة فى السيرة الذاتية من حيث طبيعتها ووظيفتها فى حياتنا الاجتماعية» .

والكتاب فى جملته مثال للفكر الاجتماعى ، الذى تمتد جذوره لتعتمد على حقائق البحوث الميدانية الاجتماعية والنفسية ، ولكن فروعه تتعالى فوق هذه الحقائق فتجعل من استيعابها ذخيرة لتعميمات تستوحيها فيما تعرض من وصف وتحليل لمشكلاتنا الاجتماعية الكبرى ، وما تقترحه من خطوات فى الطريق إلى ابتكار الحلول البنّاءة .

وكل ما نرجوه لهذا السفر أن يضع فى نفوس القراء لبنة فى السبيل إلى مزيد من الجهود المسترشدة بالعلم فى مواجهة القضايا الاجتماعية بالفهم والتحليل والتدبير .

الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوي ٣٠ جنيها فى ج.م.ع تسدد مقدماً نقداً أو بحوالة بريدية غير حكومية ـ البلاد العربية ٢٥ دولاراً ـ أمريكا وأوربا وآسيا وأفريقيا ٣٠ دولاراً ـ باقى دول العالم ٤٠ دولاراً .

القيمة تسدد مقدماً بشيك مصرفى لأمر مؤسسة دار الهلال . ويرجى عدم ارسال عملات نقدية بالبريد .

وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

الكويت : السيد/ عبدالعال بسيونى زغلول ، الصفاة ـ ص . ب رقم ٢١٨٣٣

للحصول على نسخ من كتاب الهلال اتصل بالتلكس : 92703 Hilal.V.N

د. رمسيس عوض

الثالوث المحرم

وايلد . رامبو . فيرلين









سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة : مكرم محمد أحمد
نائب رئيس مجلس الإدارة : عبد الحميد حمروش
رئيس التحرير : مصطفى نبيل
سكرتير التحرير : عادل عبد الصمد

مركز الإدارة :

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب . تليفون . ٣٦٢٥٤٥٠ سبعة خطوط
KITAB AL-HILAL
No - 524 - Au - 1994..
العدد ٥٢٤ - صفر - أغسطس ١٩٩٤
FAX 3625469 فاكس

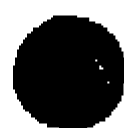
أسعار بيع العدد فئة ٣٥٠ قرشاً

سوريا ١٠٠ ليرة - لبنان ٦٩٠٠ ليرة - الأردن ٢٧٠٠ فلس - الكويت ١٧٥٠ فلساً - السعودية ١٥ ريالاً - تونس ٢,٥٠٠ دينار - المغرب ٣٠,٠٠ درهما - البحرين ١,٢٠٠ دينار - قطر ١٢ ريالاً - دبى / ابو ظبى ١٢,٠٠ درهماً - سلطنة عمان ١,٢٠٠ ريال - غزة / الضفة - القدس ٢,٠٠ دولار - المملكة المتحدة ٢,٠٠ جك .

الثالوث المحرم

(وايلد - رامبو - فيرلين)

د. رمسيس عوض



دار الهـــلال

الغلاف للفنان :

حلمى التونى

القسم الأول

أوسكار وايلد (١٨٥٤ ـ ١٩٠٠)

١ - نبذة عن أوسكار وايلد وروايته «صورة دوريان جراى»:

ولد أوسكار فينجال أو فلاهيرتى ويلز وايلد الشاعر والكاتب المسرحى والروائى الأيرلندى السيىء السمعة تحت كوكب منحوس فى دبلن يوم ١٦ أكتوبر ١٨٥٤ من عائلة بروتستانتية ملتهبة الطباع مختلة المزاج. وتوفى، بعد أن كان المال ينساب بين يديه يبعثره ذات اليمين وذات اليسار من غير حساب، فى عوز قاس مهين طريدا منبوذا مغتربا، تمتد إليه يد المروءة ، والإحسان فى باريس يوم ٣٠ نوفمبر ١٩٠٠. وكان أبوه السير وليم وايلد جراحا للعيون والأذن ماهرا ذائع الصيت يتقن فن مراودة النساء عن أعراضهن. وبالرغم من انصرافه إلى مزاولة الطب وانتهاك الأعراض فقد وجد لديه متسعا من الوقت لدراسة الفولكلور الإيرلندى وتأليف الكتب عنه، فضلا عن التاريخ الطبيعى والأنساب والأعراق. ألف السير وليم وايلد الذى ينحدر من أصل هولندى كتابين متميزين عن طوبوغرافية أيرلندا فى الأزمنة القديمة، كما أنه سعى فى كتاباته إلى إثبات أن الكاتب الأيرلندى الكبير جوناثان سويفت صاحب رواية «رحلات جليفر» المعروفة لم يصب

بالجنون فى أخريات أيامه مثلما يظن الكثيرون. وكان زير نساء ومنحلاً إلى أبعد الحدود أنجب عددا لا بأس به من الأطفال غير الشرعيين من بينهم طفل اسمه هنرى ويلسون سار على نفس الدرب الذى سار فيه أبوه وصار مثله واحداً من أشهر الجراحين فى مدينة دبلن.

وكانت جين فرانسيسكا أم أوسكار وايلد فى شبابها فتاة حادة الطبع تهوى الكتابة والأدب وتنشر ما تكتبه تحت اسم سبيرانزا المستعار الذى استمدته من تاريخ بلادها القومى وتقف قلمها على الدفاع عن قضية تحرير أيرلندا من قبضة الانجليز وتحض أبناء جلدتها على الثورة المسلحة فى وجوههم. وقد أصابت هذه السيدة شهرة كبيرة فى كل أرجاء أيرلندا بسبب ما سطره .. يراعها من شعر ونثر يتميز بالعاطفة القومية المتأججة . وإلى جانب اهتمامها مثل زوجها بجمع الفولكلور الأيرلندى نذرت نفسها للدفاع عن حقوق المرأة.

كان لأوسكار وايلد أخ أكبر يدعى ويلز وأخت صغرى اسمها ايزولا فرانسيسكا فجعت العائلة بموتها وهى فى التاسعة من عمرها. ولم تكن ولادة أوسكار أمرا مرغوبا فيه فى بادىء

الأمر، فقد كانت أمه تتحرق شوقا إلى إنجاب طفلة بدلا منه. الأمر الذى دعاها إلى إلباسه ملابس البنات فى طفولته وإحاطته بالتدليل اللائق بالإناث. وبعد أن شب أوسكار عن الطوق احتفظ بشىء من التخنث فى مظهره ومسلكه على الرغم مما كان يتمتع به من قوة البدن، ويلقى بعض الدارسين تبعة انحرافه اللاحق على كاهل أمه التى عاملته فى طفولته معاملة الإناث، فى حين يلقى فريق آخر تبعة ماحدث له على تركة العيوب الوراثية الثقيلة التى خلفها له أسلافه ، كما يذهب البعض (مثل صديق عمره روبرت شيرارد الذى يعتبر كتابه «أوسكار وايلد : قصة صداقة تعسة» (١٩٠٦) بمثابة المصدر الأم الذى اعتمد عليه كل من عالج سيرة حياته حتى الآن) إلى أن إدمانه الشراب وتهالكه عليه يعفيه من مسئولية ما ارتكبه من أفعال.

من الثابت أن أوسكار وايلد كان نابها فى طلب العلم. ولم يكن تفوقه الأكاديمى راجعا إلى العمل الشاق بحال من الأحوال، فطبيعته الخاملة تجنح إلى الكسل وتستمتع به، بل إلى حافظته الفوتوغرافية المذهلة التى تعى كل كلمة تقع أبصاره عليها. وفى عام ١٨٧١ حصل وايلد على منحة دراسية مكنته من الإلتحاق بكلية ترينيتى فى دبلن. ومنها أظهر تفوقا ملحوظا فى دراسة اللغة الإغريقية فمنحته الكلية ميداليتها الذهبية السنوية تقديرا له على

تفوقه، وكان يرهنها كلما نضبت موارده، وبفضل تفوقه فى الآداب الكلاسيكية القديمة التحق فى عام ١٨٧٤ بكلية ماجدالين بجامعة أكسفورد التى تخرج منها فى عام ١٨٧٨. وفى نفس هذا العام فاز بجائزة للشعر على قصيدته «رافينا». وزار وايلد إيطاليا أثناء إجازته الجامعية عام ١٨٧٥ يرافقه صديق العائلة ومعلمه القس جون بتلاند ماهافى استاذ التاريخ القديم بكلية ترينيتى بدبلن يؤلف بينهما كلفهما المشترك باللغة الإغريقية وآدابها. وفى روما اجتاح وايلد حنين عارم إلى الكثلكة الرومانية ظل يلازمه مدى الحياة ووقف مشدوها أمام مافيها من معمار دينى، ولكن هذا الافتتان بالكثلكة الرومانية لم يمنعه من أن يتوقف عند مدافن البروتستانت خارج أسوار كنيسة القديس بولس فى روما حتى يلقى حفنة من الأعشاب الخضراء على قبر جون كيتس شاعر الحواس تكريما لذكراه. وفى عام ١٨٧٧ رافق التلميذ أستاذه السابق فى رحلة سياحية أخرى إلى اليونان. ولم يأل ماهافى جهدا فى غرس الوله بوثنية الإغريق وعبادتهم للجمال كما تتمثل فى فلسفة أفلاطون وفى آدابهم وتماثيلهم الجميلة الرائعة فى نفس رفيقه الشاب. وبذلك وضع ماهافى تلميذه على أول الطريق نحو الإيمان بالوثنية، والغريب فى الأمر أن وايلد ظل طيلة عمره نهبا مقسما بين الرغبة فى الاستمتاع برضاب اللذة الحسية إلى حد

اللوثة كما تتمثل فى وثنية الإغريق وبين التشوق إلى حياة القداسة والتبتل كما تتمثل فى الكنيسة الكاثوليكية الرومانية. ففى شبابه كان يتوق إلى التحول من البروتستانتية إلى الكاثوليكية. ولكن أبويه اعترضا على هذا التحول. ولهذا نراه يحملهما مسئولية مالحق به من عار فى أواخر حياته لأنهما حالا بينه وبين ما أراد. ويفسر لنا هذا سبب تعلقه الشديد بالكاردينال نيومان باعث الكاثوليكية فى انجلترا فى القرن التاسع عشر. وبعد خروجه من السجن فى ١٩ مايو ١٨٩٧ أراد وايلد أن يكرس حياته لخدمة الكنيسة الكاثوليكية واتصل بأحد القساوسة الكاثوليك حتى يساعده فى هذا الشأن. ولكن القسيس نصحه أن يتمهل عاما بأكمله حتى يتأكد أن رغبته فى التحول لا تنهض على التحمس الوقتى . وبعد أن نبذه العالم وأصبح مضغة الأفواه زار أوسكار وايلد روما مرة أخرى وهناك حرص على رؤية البابا كلما سنحت له الفرصة . بذلك وفى يوم من أيام الآحاد اعترض طريق الحرس فى الفاتيكان وتقدم من البابا المحمول على عرشه حتى يراه عن كثب، ويذكر وايلد هذه التجربة الصوفية التى تصل فيها الروح إلى درجة الشفافية قائلا: إنه لم ير فى حياته رشاقة تضارع رشاقة الرجل المقدس وهو ينهض من عرشه بين الفينة والفينة ليمنحه البركة «بكل تأكيد». وأكدت له هذه العلاقة أن الله، لم يخذله . وكان أوسكار وايلد مفتونا بشخصية المسيح بما تحتوى من صفات الربوبية وصفات البشرية المخذولة المعذبة، وفى أيام السجن كان

يتمثل عذابه فى عذاب المسيح المصلوب على خشبة الصليب . ويعد خروجه منه كان يحدث الناس بالحكم والأمثال كما كان المسيح يفعل مؤمنا بأنه جاءهم بنور الفن وهدايته فهزأوا به وخذلوه تماما كما هزأوا بالمسيح من قبل وخذلوه.

وبالرغم من حنينه أبداً إلى الكاثوليكية الرومانية فقد كان اسم وايلد أيام الطلب بجامعة أكسفورد مقرونا بالدعوة الوثنية إلى مبدأ اللذة وعبادة الجمال. ويغرينا هذا بأن نعرض للمفكرين والأدباء الذين تأثر بهم فى شبابه. ففى أكسفورد تلقى وايلد العلم على يدى جون رسكين أستاذ الفنون بها الذى كان يبشر بضرورة الجمال ونبل العمل. ويهاجم المادية واستخدام الآلة التى شوهت جمال الطبيعة . وقد تأثر التلميذ بأستاذه تأثرا كبيرا، وليس أدل على هذا من أن رسكين استطاع أن يخرجه عن كسله المعهود فاشترك وايلد مع أستاذه ونفر آخر من مريديه فى إصلاح بعض الطرق، ولم تكن الدعوة إلى الجمال جديدة فقد كانت تسرى فى الثمانينات والتسعينات من القرن التاسع عشر نزعة قوية إلى الجمال فى أرجاء جامعة أكسفورد دون أن تتسم هذه النزعة بالنظام وتمثل هذه النزعة فى نفورها من الآلة من الناحية التاريخية استمرارا للتقاليد الرومانسية التى تميزت بها « حركة ما قبل الرفائيليين» التى أسهم فى إرساء قواعدها رسامون

شعراء أمثال «دانييل جابريل روزيتى» و« ادوارد بيرن جونز» و«وليم موريس». ولكن رسكين لم يستطع الاستيلاء على شغاف قلب وايلد كما استولى عليه أستاذ له آخر فى أكسفورد هو «والتر باتر» . فقد كانت روح رسكين تجنح إلى التشدد مع النفس فضلا عن أنه كان يبشر بأن للفن جانبا يتصل بالأخلاق ، وهذا ما كان وايلد يرفضه رفضا مطلقا. وبإيجاز كانت عناية رسكين بالخير والحق تفوق عنايته بالجمال وهذا مادعا وايلد إلى أن يستلهم مفكرا آخر هو والتر باتر الذى فتنه بدعوته إلى الإنطلاق والوثنية بما تتضمنه من مبدأ عبادة اللذة. كان باتر يبشر بقيمة التجربة الشخصية فى وجه كل القيود الاجتماعية على أنها الهدف النهائى فى الحياة ويرفض أى نظرة تطالب الإنسان بالتضحية بجانب من تجربته الشخصية فى سبيل قضايا عامة أو من أجل التقاليد والأخلاق ولكن دعوة باتر إلى الوثنية والاستمتاع بطيبات الحياة لم تعد على يديه أن تكون دعوة نظرية بحتة، فقد كان باتر الرجل يختلف كل الاختلاف عن باتر المفكر، فهو خجول للغاية يعيش فى صومعة الفكر عيشة النساك.. والرهبان.. وتلقى الشباب العطش تعاليم هذا المفكر الراهب بفرحة غامرة ورأوا فيها تشجيعا لهم على التهالك على الشهوات، وعندما شاهد باتر ما آلت إليه آراؤه عند التطبيق أصابه ذعر شديد، الأمر الذى حدا به أن يجرى بعض التعديلات فى الطبعات اللاحقة من دراساته فى عصر

النهضة. واستبشع باتر أن تتحول فلسفته الراغبة فى الانتهال من موارد الجمال وتحرير الروح من قيود التقاليد والواضعات إلى دعوة للفجور والانحلال، ويفسر لنا هذا السر في أن باتر لم يحترم في أى يوم من الأيام إنتاج وايلد الأدبى ، بل كان ينظر إليه بارتياب ويهاجم صاحبه فى أحاديثه الخاصة، فضلا عن أنه كتب لتلميذه يطلب منه حذف بعض الفقرات فى «صورة دوريان جراى» التي قد يساء فهمها فأجابه وايلد إلى طلبه كما يتضح لنا من المحاكمة التى أجريت له. ولكن وايلد ظل طيلة حياته مفتونا بأستاذه. وفى نهاية حياته صرح وايلد بأن كيتس وفلوبيرت ووالتر باتر هم أكثر الأدباء الذين تأثر بهم على الإطلاق. وترتكز نظرية وايلد فى الفن على رفض الواقعية وتأكيد سمو الفن على الطبيعة والحياة وعلى المناداة بفصل الفن عن الأخلاق.. وفى هذا الصدد يقول «إن كون المرء قاتلا لا يدعو لإدانة ما يكتبه من نثر، كما أن الفضائل العائلية ليست أساسا حقيقيا للفن».

وبعد تخرجه من أكسفورد سافر وايلد فى عام ١٨٨٢ إلى أمريكا للمرة الأولى حيث حاضر فيها عن الفن. ثم سافر في عام ١٨٨٣ لأول مرة إلى باريس حيث التقى بطائفة كبيرة من الفنانين والأدباء أمثال دوجاس وبيسارو والفونس دوديه وهيبو ومالارسيه وبول بورجيه وزولا والممثلة ساره برنار وفيرلين الذى نفر منه لقبح

منظره مما دعاه إلى أن يقول: «من الأفضل أن يكون الإنسان جميلا من أن يكون خيرا .. ولكنه من الأفضل أن يكون خيرا من أن يكون قبيحا».. وفي باريس أعرب وايلد عن إعجابه الشديد بشعر بودلير وروايات بلزاك الذى تشبه به فى مسلكه وملبسه.

كتب أوسكار وايلد فى بدء حياته الأدبية مأساة مسرحية بالشعر الحر بعنوان «دوقة بادوا» باءت بالفشل الذريع وقصيدة شعرية بعنوان «أبوالهول» تفوقها اتقانا. وكان من الواضح أنه فى هذه المرحلة من حياته لا يكتفى بتقليد غيره من الشعراء (كما قلد شعر شكسبير الحر فى «دوقة بادوا» وأوزان الشعر فى قصيدة «فى الذكرى» لتنيسون فى قصيدة ألفها بعنوان «أبوالهول») بل إنه كان يعيد استخدام بعض أبيات من الشعر سبق أن ألفها فى قصائد أخرى . وعندما لفت بعض أصدقاء وايلد نظره إلى هذه السرقات الأدبية لم يجد غضاضة فيما فعل. وتمثل قصيدة «أبوالهول» أهمية خاصة من حيث أنها مفتاح الشخصية مؤلفها الذى يميل بطبيعته المسرحية إلى استخدام العبارات الطنانة والجمل الرنانة والألفاظ المزركشة.. فضلا عن متعته الصبيانية فى صدم أفكار البورجوازيين المحترمين التى وجدت لها أكمل تعبير فى روايته «صورة دوريان جراى» (١٨٩١) ومسرحيته الجريئة «سالومى» (١٨٩٣) التى ألفها بالفرنسية قبل ترجمتها إلى

الانجليزية. وأظهر وايلد تحمسا لقضية الاشتراكية وعطفا شديدا على الفقراء فى مقال نشره بعنوان «روح الإنسان فى ظل الاشتراكية» (١٨٩١) أثار عليه حفيظة كثير من أصدقائه الأرستقراط. ويجدر بنا فى هذا الصدد أن نعرف أن استمتاعه بمخالطة المنبوذين فى المجتمع لم يكن يقل عن استمتاعه بمصاحبة الارستقراط والفنانين، وإلى جانب ذلك جمع وايلد طائفة متفرقة من المقالات النقدية فى مجلد واحد تحت عنوان «نوايا» (١٨٩١). وعلى مسارح لندن مثلت مسرحياته الكوميدية الأربع الشهيرة التى كانت سببا فى ذيوع صيته والتى تعيد فكاهتها إلى الأذهان مسرحية «مدرسة الفضائح» لشيريدان. وهذه المسرحيات الأربع هى: «مروحة الليدى ويندومير» (١٨٩٢) و«امرأة لا أهمية لها» (١٨٩٣) و«الزوج المثالى» (١٨٩٥) وهو نفس العام الذى مثلت فيه «أهمية أن يكون المرء جادا» التى تعتبر لؤلؤة مسرحياته الأربع على الإطلاق. ثم نشر وايلد الأعمال الروائية التالية: «جريمة اللورد سافيل» (١٨٨٧) و«شبح كانترفيل» (١٨٨٧) ثم «منزل الفاكهة» (١٨٩١) وفى سجنه الذى استمر عامين (١٨٩٥ - ١٨٩٧) كتب وايلد «من الأعماق» فى شكل رسالة بعث بها من السجن إلى مصدر شقائه وسعادته اللورد ألفريد دوجلاس يكفر فيها عما اقترفه من إثم. وكانت محنة السجن الضربة القاضية

التى أجهزت على كل ما فيه من ملكات فنية وجففت فيه ينابيع الخلق الأدبى، فبعد خروجه منه لم يخلق شيئا ذا بال باستثناء «قصيدة من سجن ردبخ» (١٨٩٨). والغريب فى الأمر أن أوسكار وايلد كان يكتب مؤلفاته بسهولة ويسر ودون أدنى مجهود. وآية ذلك أنه انتهى من تأليف مسرحياته الأربع فى مدة لا تتجاوز بضعة أسابيع. وبالرغم من هذا كان يحمل نفسه على مغالبة طبيعته الكسولة الخاملة حتى يجد وقتا كافيا للكتابة ، فقد كان جل وقته منصرفا إلى الحديث والشراب والاستمتاع باللذات. وكان خياله أثناء الحديث يتقد ويتأجج فينسج عددا لا حصر له من الحكايات الجميلة التى كان بعض الكتاب يسطون عليها ويجعلونها أساسا لروايات يقومون بتأليفها. وما من شك أنه قل أن نجد أدبا فرديا يتميز بالتركيز على الذات إلى هذا الحد الذى بلغه أدب أوسكار وايلد. فالكثير من أعماله الفنية لا يخلو من بصمات شخصيته، لدرجة أنه يسهل علينا أن نتعرف على شخصية المؤلف فى صفحات رواياته ومسرحياته. فأوسكار وايلد هو اللورد هنرى ووتون فى رواية «صورة دوريان جراى» . وهو أيضا .. اللورد جورنج فى مسرحية «الزوج المثالى».

وإذا عَنّ لنا أن نتساءل عن أهمية أوسكار وايلد الأدبية فلن نجد مفرا من أن نردد ما ذكره وايلد لأندريه جيد من أنه «وضع عبقريته فى أحاديثه، فى حين أنه وضع موهبته فقط فى كتاباته»، وذلك لأن أهمية وايلد كمتحدث وصاحب نكتة ذكية بارعة تفوق أهميته ككاتب. كان وايلد يشيع البهجة والمرح فى نفوس كل المحيطين به فى تلقائية ليس لها فى تاريخ الأدب الانجليزى نظير، الأمر الذى جعل علية القوم ووجهاءهم يتهافتون على صحبته ويحرصون على دعوته إلى موائدهم وحفلاتهم. وفى كل مجلس يحضره كان يحتكر الحديث دون أن يفرض نفسه على المحيطين به، فقد كانوا يسلمون له ـ وهم مبهورون ـ قيادة دفة الحديث طواعية واختيارا حتى يمكنهم الاستمتاع بأكبر قدر من ملحه ودعاباته . وكان من النادر أن يسخر من أى من الحاضرين إذ أن طيبة قلبه وطبيعته الرقيقة كانتا تمنعانه من خدش مشاعر أى إنسان مهما ضؤلت مكانته بين الناس . وكان وايلد يستعين بقدراته الكافية كممثل فى الاستيلاء على ألباب الناس ومشاعرهم، تساعده فى ذلك ذاكرته الرهيبة وصوته الموسيقى الناعم الرخيم. وكانت نكاته تعتمد فى كثير من الأحيان على المفارقة والتورية كما كانت تعتمد على هزله واستخفافه فى تناول الموضوعات التى يعالجها الناس بجدية، فى حين أنه كان يتناول بجدية تامة كل ما

تعارف الناس على تفاهته. ومكنته هذه الطريقة من الهجوم على الكثير من التقاليد والمواضعات الاجتماعية والاكليشهات الفكرية السائدة والحكم والأمثال الشائعة، فأضاف بذلك أبعادا جديدة إلى الحقيقة كانت متوارية على الأنظار. وهناك فى «صورة دوريان جراى» وصف للأسلوب الذى كان وايلد نفسه يتبعه فى معالجة الأفكار. يقول وايلد عن اللورد ووتون: «كان يلعب بالفكرة ويتشبث بها فى عناد يشبه عناد الأطفال ثم يقذفها فى الهواء ليتلقفها ويحولها إلى شيء جديد، ويسمح لها بالهروب منه ليمسك بتلابيبها من جديد ثم يجعلها تشع بالخيال ويلبسها أجنحة المفارقة. كان لامعا مذهلا يعبث بغير شعور منه بالمسئولية. كان يفتن مستمعيه بالرغم منهم فيتبعوا قيثارته ضاحكين». والضحك عند أوسكار وايلد نهم إلى الحياة وعبث صبيانى وفلسفة فى وقت واحد. استمع إليه وهو يقول : «إن الإنسانية تنظر إلى نفسها بجدية أكثر مما ينبغى . وهذه الجدية هى الخطيئة الأولى التى تردى فيها العالم. فلو أن رجل الكهف قد تعلم كيف يضحك لتغير مجرى التاريخ» وقوله: «الجدية هى الملجأ الوحيد الذى يلوذ به ذوو التفكير الضحل».

ويسخر وايلد من الأفكار التقليدية فى مجال الأخلاق فيقول: «الواجب هو ما يتوقع المرء من الآخرين أن يفعلوه وليس ما يقوم هو بعمله .. إن الأخلاق بكل بساطة هى الموقف الذى نتخذه من

الناس الذين نكرههم كراهية شخصية. وفى بعض الأحيان تلخص نكتة فى كلمات موجزة قضايا فكرية كبيرة ومسائل نفسية عويصة يتناولها غيره من الكتاب بالشرح فى مجلدات. ونذكر فى هذا الصدد على سبيل المثال قوله : «إن الضمير يجب أن يمتزج بالغريزة حتى نصبح مرهفى الحس والشعور» هذه المقولة يمكن اعتبارها حجر الزاوية فى فلسفة صامويل بتلر. وليس قوله: «إن كل دافع نفسى نسعى إلى كبته يجثم فى عقولنا ويسمم ينابيع الحياة فينا» سوى تلخيص لجوهر نظريات فرويد فى علم النفس. ومن النادر أن يستقى نكاته من أحد اللهم إلا قوله: «إن فضائلنا لا تعدو أن تكون فى أغلب الأحيان شرورا مقنعة، الذى استمده من لاروشيفوكولد ويتفوق أوسكار وايلد كمتحدث على كل المتحدثين البارعين الذين عرفهم تاريخ الأدب الانجليزى نظرا لخلو حديثه مما كان يشوب أحاديثهم من مثالب، فقد كان سويفت مريرا فى نكاته ميالا إلى المشاجرة، كما كـان الدكتـور جونسون يتحدث بأسـلوب من يقـول فصل الكلام وينهر الناس فى كثير من الأحيان حتى يلوذوا بالصمت . وكان كوليردج يتكلم من جانب واحد ولا يشاركه فى الحديث أحد. فضلا عن خلو أحاديثه من روح النكتة والدعـابة. وكان مـاكولى يفـرط فى تأكيد ذاته وفى استعراض معلومـاته ، كما كـان كـارليـل يتـورط فى الأطناب والهجوم على الناس .

ويشهد جورج برنارد شو نفسه بتفوق وايلد عليه فى مجال الحديث والنكتة، ولكن طبيعة شو الجادة كانت أحيانا تضيق ذرعا بنكتة وايلد المستخفة عندما تفتقر هذه النكتة إلى القدرة على شحذ الأذهان. وليست فى ذلك أية غرابة فشو رجل جاد فى هزله فى حين أن وايلد هازل فى جده.

تحدث وايلد عن الشعب الأيرلندى فقال: «نحن شعب شاعر أكثر مما ينبغى لدرجة أننا لا نستطيع أن نكون أمة من الشعراء. نحن أمة من الفاشلين اللامعين. ولكننا أعظم شعب يتقن فن الحديث منذ الإغريق»، ويتجلى لنا هذا من محاكمته التى يرجع السبب الأصلى منها إلى رغبته فى حماية صديقه اللورد ألفريد دوجلاس من والده الماركيز كوينزبرى، وفيما يلى الظروف التى تعرف فيها وايلد باللورد دوجلاس. فى أواخر صيف ١٨٩١ طرق باب وايلد شابان أحدهما الشاعر نيونيل جونسون الذى حضر بروفة اللورد ألفريد دوجلاس، وقدمه إلى مضيفه على أنه أديب يهوى قرض الشعر. كان دوجلاس شابا رقيقا حساسا فى الحادية والعشرين يطلب العلم فى جامعة أكسفورد وتطلع وايلد إلى ضيفه سليل النبلاء فبهره جماله وهزته نضارته ورأى فيه تجسيدا لكل ما دعا إليه الإغريق من مثل جمالية، كما رأى فيه

تجسيدا رائعا لانسجام الجسد مع الروح، وفى هيامه المجنون بالتشابه الارستقراطى الجميل كتب له وايلد فى غير حرص أو تحفظ رسائل من الشعر المنثور تفيض بالعشق والغرام. وكان بين اللورد دوجلاس وأبيه قطيعة متصلة يتعمد فيها الأب أن يتحرش بالابن كما يتعمد الابن أن يهين أباه ويتحداه. وقبل أن نعرض لقصة التجاء اوسكار وايلد للقضاء والعواقب الوخيمة التى نجمت عن ذلك يجدر بنا أن نقدم ملخصا لرواية «صورة دوريان جراى» نظرا لأن الادعاء استند إليها فى اتهام مؤلفها بممارسة الشذوذ الجنسى.

نبذة عن «صورة دوريان جراى»:

يعتبر النقاد الآن «صورة دوريان جراى» تحفة أوسكار وايلد الأدبية رغم أنهم نعتوها عند صدورها بأبشع الأوصاف، حتى والتر باتر نفسه الذى تجسد هذه الرواية كثيرا من معتقداته استقبلها بفتور ، والغريب فى الأمر أن وايلد استمد قصته من واقعة حقيقية حدثت له. ففى عام ١٨٨٤ توجه وايلد إلى مرسم صديق له اسمه بازيل وارد فرآه يرسم صورة لشاب جميل. ولما فرغ من رسمها وانصرف الشاب التفت إليه وايلد وخشى أن يختفى شبابه النضير عندما يتقدم به العمر. فوافقه الرسام على

رأيه وتمنى لو احتفظ الشاب بنضارته في حين يصيب الصورة الهرم. ولهذا نرى أن وايلد يكاد يحتفظ فى روايته باسم الرسام كاملا، وبالرغم من أن صورة دوريان جراى تتسم بالواقعية الشديدة من حيث أن شخصية اللورد هنرى ووتون تجسيد لحياة مؤلفها فإنه لا يخفى علينا عند قراءتها مدى إغراقها فى الخيال والبعد عن الواقع. واعترف وايلد لمؤلف شخصية شرلوك هولمز السير آرثر كونان دويل قائلا: «إن ضبابا من الألفاظ يفصلنى دائما عن الحياة، فأنا أقذف بما هو محتمل الوقوع خارج النافذة من أجل عبارة واحدة وتدفعنى النكتة الذكية إلى هجران الحقيقة». فضلا عن أن وايلد ذكر لإحدى صديقاته فى الموضوع نفسه: «إننى لا أستطيع معالجة الحقيقة أبدا . فلو جاءت الحقيقة إلى حجرتى لقذفت بها من النافذة» .

تبدأ رواية «صورة دوريان جراى» بحديث بين الرسام بازيل هولوورد واللورد هنرى ووتون تعرف منه أن الرسام فى سبيله إلى الإنتهاء من رسم صورة بالحجم الطبيعى آية فى الروعة والإبداع لشاب آية فى الجمال والنضارة اسمه دوريان جراى، وأنه لا ينوى عرضها لأنه لا يحب أن يتطلع السفهاء إلى روحه وقد تجردت من كل ما يسترها، فقد وضع هولوورد فى هذه الصورة من روحه ما

لم يضعه فى أى عمل فنى آخر له . ويسر الرسام فى أذن صديقه اللورد بمشاعر الوله التى اجتاحته عندما وقعت أبصاره على دوريان جراى لأول مرة (وهى المشاعر التى لمح المحقق كارسون أثناء المحاكمة بأنها غير لائقة) فيقول: «وعندما تلاقت نظراتنا أحسست بالدم يفيض من وجهى وتملكنى فزع عجيب وأيقنت أنى أمام إنسان ذى شخصية ساحرة مدمرة، فلو أنى تركت الأمور تجرى فى مجراها العادى لاستغرقت روحه روحى ولأفنت نفسه نفسى ولسيطر على فنى ومواهبى . ثم هتف بى هاتف لا أعرف مصدره يقول إن حياتى تجتاز أزمة هائلة وأحسست بأن القدر يخبىء لى أفراحا لا حد لها وأتراحاً لا حد لها». ويسترسل هولوورد فى شرح ولهه بدوريان جراى فيقول: «إن رؤية هذا الصبى حين يخطر أمامى تلهمنى دون وعى منى بأسس مذهب جديد، وأحس بهذه الأسس إحساسا واضحا فتلهمنى بأسلوب جديد اجتمع فيه خيال المدرسة الرومانسية وسمو الروح اليونانى، أسلوب يقوم على إنسجام الروح والجسد .. فيا له من حلم جميل! ها نحن بحماقتنا قد فصلنا الروح عن الجسد واستحدثنا منهما فنا مثاليا خاويا يخلو من كل مغزى وفنا واقعيا مبتذلا». ولهذه الفقرة من الرواية دلالتها فهى تشير إلى عداوة أوسكار وايلد

للواقعية من ناحية وتمجيده لوثنية الإغريق من ناحية أخرى.. وفى موضع آخر من هذه الرواية نقرأ هجوما آخر على الواقعية مفاده «إن الحياة الواقعية قوامها الفوضى. أما الخيال فمنطقى ومرتب، فالخيال هو الذى جعل الندم يتبع الخطيئة. والخيال هو الذى جعل لكل جريمة أحلامها المزعجة. ويعترف الرسامل للورد ووتون إنه وضع فى صورته «هذه الوثنية الفنية الشاذة». فواجب الفنان أن يصنع الأشياء الجميلة كما يقول وايلد فى صدر روايته.

وفى غيرته على دوريان جراى يسعى هولوورد إلى المحافظة على براءته وشبابه وطهارته حتى لا يتلوث بفساد العالم ويحاول دون جدوى أن يمنع صديقه الشرير السيىء السمعة اللورد ووتون من الاتصال به حتى لا يفسده بآرائه اللاأخلاقية العابثة التى تذهب إلى أن «واجب الإنسان الأول هو واجبه نحو نفسه». وأن غاية الحياة هو تقدم الذات و«تحقيقها» وإلى أننا «عبيد الخوف» .. الخوف من المجتمع وهو جوهر الأخلاق، والخوف من الله وهو جوهر الدين . وفى رأيه أن الإنسان لو حقق كل حلم يداعب خياله لعادت البهجة إلى الحياة مرة أخرى . ولعدنا إلى المثل الأعلى فى حضارة اليونان .. حضارة هيلاس . بل لتجاوزنا اليونان وحضارتهم الخصبة الجميلة . و«لا نجاة من الغواية إلا

بالاستسلام لها فكل نازع نكبته يسمم فينا ينابيع الحياة. ويخفق هولوورد فى منع ووتون من رؤية دوريان جراى الذى تنشأ بينه وبين اللورد الشرير صداقة عريقة الوشائج، فلا يألو ووتون جهدا فى تسميم أفكاره بآرائه: «ها قد عرفت طريقك إلى الخلاص يادوريان فما يطهر الروح إلا الحواس ، وما يطهر الحواس إلا الروح». ويخلص له اللورد الشرير النصح فيقول له : «عش وانعم بالحياة المتفتحة فيك واستفد من كل اختبار يمر بك وجدد إحساسك بالحياة ولا تخش شيئا، فعصرنا بحاجة إلى دين جديد، إلى وثنية جديدة، إلى إحياء عبادة انطوت تحت أنقاض الإغريق». ويشرح اللورد الشرير للشاب النضر نظرته إلى الجمال فيقول: «الجمال لون من ألوان النبوغ، بل الجمال أعلى قدرا من النبوغ، وهذه أيضا حقيقة مقررة فإن كنت تشك فى ضوء الشمس أو فى الربيع أو فى القمر الفضى حين ينعكس خياله على الحياة المظلمة أو فى أشباه هذه الحقائق الأولية، فلك أن تشك فى صدق ما أقول، إن الجمال يحكم العالم بإذن من الله، ولا ينازعه فى دولته شىء فى الوجود فمن حبته الطبيعة به جلس على عرش القلوب . أراك تبتسم لهذا الكلام، ولكنك لن تبتسم حين يزول عنك جمالك. أسمع الناس يقولون إن الجمال سطحى ولعلهم صادقون فيما

إليه. ولكن الجمال مهما كان سطحيا فلن تصل تفاهته إلى تفاهة الفكر .. ولو سألتنى الرأى لقلت لك إن الجمال عجيبة العجائب. ولقد يكون الجمال قشرة ظاهرية، ولكن الظواهر هى كل شىء فى الحياة، ومن لا يحكمون بالظواهر هم السطحيون الذين لا يفهمون شيئا عن لغز الحياة . فلغز الحياة هو ما نراه وليس ما لا نراه». ويرى اللورد ووتون أن الفن عديم الجدوى ولا أثر له فى سلوك الإنسان: «الفن عقم جميل . والكتب التى ينعتها الناس بأنها منافية للأخلاق هى التى تكشف للإنسانية عن عورتها».

وعندما فرغ الرسام هولوورد من رسم صورته أهداها إلى دوريان جراى مصدر وحيه وإلهامه بعد أن أودعها كل روحه وطاقته. ولفرط إتقانها وكمالها الفنى حدثت معجزة فقد بدأت الحياة تدب فى الصورة يعتريها ما يعترى صاحبها دوريان جراى من خلجات وما يجيش به من عواطف.. وتستهوى الشاب دوريان جراى رفقة اللورد الشرير وتروق له آراؤه ويخضع لها ويتأثر بها. ويعترف دوريان جراى لصديقه الجديد بحبه لممثلة جميلة مغمورة تلعب دور جولييت على خشبة المسرح، اسمها سيبيل فين فى السابعة عشرة من عمرها، وأنه يعقد العزم على الزواج منها. ويصف لنا وايلد على غير عادته عائلة هذه الفتاة الفقيرة: أمها

التى تميل بطبيعتها المسرحية إلى السلوك الميلودرامى فى حياتها اليومية ، وأخاها جيمس الشاب الصغير الذى يزمع الرحيل إلى استراليا بحثا عن الثروة والنجاح والذى يكره دوريان جراى لأنه انتزع أخته منه. وبالرغم من عطف وايلد على الفقراء فإنهم لا يلهمونه بالفن كما يلهمه به الأرستقراط، الأمر الذى يذكرنا بما قاله اللورد ووتون عن شقاء الفقراء. «إن صدرى يتسع لكل شيء ولكنه يضيق ذرعا بالشقاء . نعم، أنا لا أعطف على الشقاء ، فالشقاء بشع والشقاء كريه والشقاء يكسر القلوب، وأنا أرى أن اهتمام هذا الجيل بالألم نوع من المرض . فالواجب أن نهتم بألوان الحياة الزاهية، بجمالها وأفراحها، فخير لنا أن ننسى أوجاع الحياة».. ويدعو دوريان جراى صديقه اللورد الشرير لمشاهدة سيبيل حبيبته وهى تمثل دور جولييت على المسرح. ولسوء الحظ كان تمثيلها فى تلك الليلة رديئا مفتعلا منفرا فانكسر قلب دوريان جراى إلى حد القطيعة بينهما، ودافعت الفتاة عن فشلها بقولها إنها كانت تجيد التمثيل عندما كان قلبها لا يعرف الحب . أما وقد عرفه قلبها فإنها أصبحت تمج تمثيله، وانتحرت سيبيل بشرب السم لما رأته فى حبيبها من هجر وصدود، وبدأ دوريان جراى يحيا حياة العبث والمجون. متأثرا فى ذلك بآراء

اللورد ووتون الشريرة المدمرة وخاصة بعد أن أهداه كتابا كان سببا حاسما فى انحرافه. وتأمل دوريان جراى مستقبل شبابه عندما يذوى ثم يختفى لتحل محله الغضون والتجاعيد فصلى أن يحتفظ بشبابه دائما وأن تنتقل الغضون والتجاعيد إلى الصورة. وفى شبقه إلى الموبقات وصل دوريان جراى إلى الدرك الأسفل، وبمضى الوقت ازداد تهتكه دون أن يفقد شيئا من نضارة شبابه . فقد استجابت السماء إلى صلاته وغدت الصورة بمثابة سجل لروحه تحمل عنه كل أوزاره وآثامه فظهرت عليها بشاعة وقبح لا يطاق، فتخلص منها بوضعها فى مكان قصى فى بيته وأغلق عليها بالقفل والمفتاح. وبلغت الرسام أخبار صديقه دوريان جراى وكيف وصل إلى أحط الدرجات، فأنحى عليه باللائمة ونصحه أن يثوب إلى رشده . وأراد الفتى أن يعطى الرسام فكرة عن تطور روحه فأطلعه على ما طرأ على الصورة من تغير فهالت الرسام بشاعتها واجتاح الفتى غضب مجنون واعتبر الرسام مسئولا عما هو فيه فطعنه أمام الصورة طعنة نجلاء قضت على حياته . واتصل دوريان بصديق قديم كيميائى اسمه ألان كامبل وطلب منه أن يذيب جثة الرسام بالمحاليل، ولكن كامبل رفض بإصرار فاضطر درويان إلى تهديده بكشف النقاب عن سر يخفيه، فخاف كامبل وانصاع له.

وخرج دوريان من البيت يسعى كعادته إلى المجون فقابل جيمس فين أخ سيبيل التي انتحرت من أجله . وتعرف جيمس عليه فتقدم منه ليقتله . ولما تمعن في شكله اختلط عليه الأمر، فقد رأى أمامه وجها شابا نضيرا يتألق رغم السنين . وبعد نجاة دوريان من الموت دبر لأخ سيبيل حادثا أودى بحياته ليتخلص منه ويزيحه عن طريقه. وتبلغ الرواية ذروتها عندما يبلغ الاشمئزاز بدوريان جراى كل مبلغ جعله يقرر تدمير صورته الشاهدة على مدى تدهوره وانحداره. وصوب الفتى دوريان إلى الصورة طعنة نافذة فتحولت إلى صدره ومات. وسمع الخدم صوت ارتطام جثته بالأرض فهرعوا إليه ليشاهدوا جثة رجل شائه قبيح اعتلت وجهه الغضون لم يكن في استطاعتهم التعرف عليه لولا الخاتم في يده. وبجواره استقرت صورة لشاب يفيض بالجمال والنضارة وربيع الحياة.

أوسكار وايلد كحالة مرضية:

كان أوسكار وايلد حالة مرضية ما في ذلك شك تضافرت ضد سلامته النفسية والجنسية عوامل الوراثة وظروف حياته وبيئته . وكان أبواه يجمعان بين الشذوذ المفرط والقدرات الفذة، الأمر الذى ترك في أعماقه أبلغ الأثر . والجدير بالذكر أن فضيحة بجلاجل ثارت حول والده فقد اتهمته إحدى مريضاته باغتصابها

بعد أن قام بتخديرها ، وورث أديبنا عن والدته النمو غير الطبيعي في الغدد النخامية. . ويذكر برنارد شو غرابة ضخامة جسم هذه السيدة وخاصة يديها وراحتي كفيها. يقول هافيلوك أليس باحث الجنس المعروف إن شذوذ أوسكار وايلد الجنسي كان كامنا فيه منذ البداية. ولم تظهر أعراض هذا الشذوذ عليه إلا بعد بلوغه الثلاثينات من العمر. فقد بدا طبيعيا في سلوكه الجنسي حتى آنذاك . وفي أيام طلب العلم بجامعة أكسفورد شاء حظه العاثر أن يصاب بمرض الزهري نتيجة معاشرته إحدى العاهرات، وكانت الأمراض التناسلية حينذاك تعالج بمادة الزئبق التي سببت تآكل أسنانه وتغير لونها، الأمر الذي جعل منظره يبدو قبيحا ومنفرا حتى أخريات أيامه، ولم يكن في شكله ما يوحي بالتخنث على الإطلاق. بالعكس كانت الفحولة والرجولة بادية في كل حركاته، ولم يستح أوسكار وهو طالب في جامعة أكسفورد من مغازلة الفتيات وملاحقتهن حتى بيوتهن. وفي أحد الأيام ضبطت أم ابنتها (وهي من عائلة محترمة) جالسة على حجره فاستشاطت غضبا وهددته بالويل والثبور إذا لم يقطع صلته بها . ولعل أبرز مغامراته الغرامية في تلك الفترة هي وقوعه في غرام فتاة تصغره بأربعة أعوام اسمها فلورانس بالكوم كانت تعيش خارج دبلن مع والدها الضابط المتقاعد .

ورغم منظره المنفر استطاع أوسكار أن يغزو قلوب العذارى بفضل قدرته المذهلة على استرضائهن وتملق مشاعرهن. ومع ذلك كانت فكرته عن أخلاق النساء فى منتهى السوء، فقد كان مقتنعا أن الشهوة الجنسية هى شغلهن الشاغل . وفى البداية كانت علاقته بزوجته الليدى كونستانس التى أحبها من كل قلبه طبيعية للغاية . والجدير بالذكر أنه لم يقدم على الزواج إلا بعد أن استشار أحد الأطباء فى لندن فأكد له أنه قد شفى تماما من مرض الزهرى، ولكنه تبين فيما بعد أن هذا غير صحيح بالمرة فقد ظلت بكتيريا مرض الزهرى تنهش فى جسده حتى اضطر فى النهاية إلى الامتناع عن معاشرة زوجته وبالتالى إلى ممارسة الشذوذ الجنسى . وبدأت ميوله إلى الشذوذ الجنسى تظهر عليه بانصرافه إلى استقصاء أشهر الشواذ جنسيا فى التاريخ ومن بينهم الإيرل سومرست الذى كان أكثر رجال البلاط قربا من الملك جيمس الأول، وعندما وجهت إلى هذا ألايرل تهمة قتل السير توماس أوفر برى أخذ يهدد علنا أثناء محاكمته، بأنه إذا لم يتركوه وشأنه سوف يفضح مليك البلاد ويكشف للناس أنه قام بمضاجعته. ويلاحظ أن أدب أوسكار وايلد يفيض بالإحساس

بالخطيئة كما يتضح من كتابيه «نوايا» (١٨٩١) و«جريمة اللورد أرثر سيڤيل» (١٨٨٧) ، ناهيك عن روايته «صورة دوريان جراى» التى يسيطر الشذوذ الجنسى على خلفيتها . ويقول شارلس هيرش - وهو صاحب مكتبة فى لندن تخصصت فى بيع الكتب الجنسية - إن وايلد ترك لديه مخطوط رواية جنسية بذيئة اشترك فى تأليفها بعنوان «تيلينى» وكان الشبان يحضرون إلى مكتبته لاستعارتها منه - هذا وقد درج أديبنا على وضع وردة صناعية خضراء فى عروة جاكتته تشبها بشواذ الجنس فى باريس. وهى عادة ساعد وايلد على انتشارها فى لندن.

علاقة وايلد بروبرت روش وألفريد دوجلاس:

يعتقد الباحثون فى سيرة أوسكار وايلد أن روبرت روس هو أول من علمه عام ١٨٨٦ الممارسات الجنسية الشاذة، وذلك بعد مرور عام واحد على صدور القانون الجنائى المعدل الذى يحظر الممارسة الجنسية بين الذكور حتى إذا تمت فى سرية تامة وبرضاء الطرفين . ويبدو أن مخاطر الممارسات الجنسية الشاذة هى التى أغرته بها وجبته فيها ودفعته إلى الإقدام عليها. ونستدل من إدخال .. تعديلات عام ١٨٨٥ على القانون الانجليزى أن

القانون الجنائى القديم لم ينص على تجريم هذه العادة رغم استبشاع الرأى العام البريطاني لها . كان روس الذى ينحدر من أصل كندي ومن عائلة واسعة الثراء فى السابعة عشرة من عمره يدرس العلم فى جامعة كامبردج. ويبدو أن هذا الشاب أوحى إليه بتأليف قصة «صورة المستر دابليو إيتش» التى نشرها فى يوليو ١٨٨٩ فى مجلة بلاك وود . فأديبنا يعترف بأن لروس نصف الفضل فى تأليف هذه القصة. وعندما هوى وايلد من عل بعد أن أدانته المحكمة لم يخذله صديقه روس أو يتخلى عنه بل وقف إلى جواره حتى المنتهى وبناء على رغبة وايلد تولى روس إدارة شئون مؤلفاته وتصريف ممتلكاته. يقول روس إنه فى الفترة التى عاش فيها مع وايلد تحت سقف واحد عام ١٨٨٧ قام بتسجيل كل النكات الذكية والملح الطلية التى أطلقها مؤلفنا فى حضرته، وقام روس بتسليم هذا السجل إليه فضمنه مسرحيته المعروفة «أهمية أن يكون المرء جادا» التى زعم روس أنها لم تستغرق أكثر من ثلاثة أسابيع فى تأليفها وأنه انتهى منها فى صيف عام ١٨٩٤.

لقد كان فى مقدور أوسكار وايلد أن يتحاشى الفضيحة ويتجنب السقوط الشائن لو أنه توخى الحرص والحذر فى علاقته

الجنسية الشاذة مع نفر من الشباب من حثالة المجتمع عرفه بهم صديق منحرف سيىء السمعة وابن تاجر كاكاو غنى اسمه ألفريد تيلور، الذى لعب دورا مهما فى إدانة المحكمة له والحكم عليه بالحبس كما سوف نرى. ويبدو أن علاقة مؤلفنا الشاذة بهؤلاء الشباب لم تقم على المضاجعة .

كانت علاقة وايلد باللورد ألفريد دوجلاس ـ أحد وجهاء المجتمع الانجليزى ـ السبب المباشر فى تقديمه إلى المحاكمة والحكم بإدانته. وعبثا حاول والد ألفريد دوجلاس وهو الماركيز كوينزبرى أن يبعد ابنه عن طريق مؤلفنا. ولم يجد الماركيز الغاضب حلا سوى توجيه الإهانة المقصودة لوايلد فكتب بطاقة ضمنها إهانة بالغة ومتعمدة له تتضمن إشارة واضحة إلى مسلكه الجنسى الشاذ. وفى يوم من الأيام توجه وايلد إلى نادى «البمارك» فى لندن ليجد أن الماركيز قد ترك له رسالة مفتوحة مع البواب كتب فيها عبارة واحدة: «إلى أوسكار وايلد الذى يتصرف كما يتصرف اللواطيون». كان ذلك يوم ١٨ فبراير ١٨٩٥ على وجه التحديد. وجن جنون وايلد وفى شدة غضبه وانفعاله التجأ إلى ساحة القضاء دون أن يدرى أنه بذلك يسطر نهايته.

كان وايلد فى الثامنة والثلاثين عندما تعرف باللورد العابث ألفريد دوجلاس الذى كان آنذاك طالبا فى الثانية والعشرين من عمره فى جامعة أكسفورد. وكان ألفريد دوجلاس آية فى الحسن والجمال ، فضلا عن أنه شاعر مطبوع وحساس، دامت علاقة وايلد به نحو خمسة أعوام . وكانت العلاقة بينهما خلال السنوات الثلاث الأولى بمثابة شهر عسل فمؤلفنا لا يكف عن دعوة هذا الشاب إلى المطاعم ويغدق عليه الهدايا ويرسل إليه باقات الزهور والخطابات والبرقيات ويظهر معه فى الأماكن العامة متأبطا ذراعه ويبيت معه فى الفنادق أحيانا، بل إنه ، ألف من أجله قصيدة شعر من النوع المعروف بالسوناتة سوف تتكرر الإشارة إليها أثناء تقديمه إلى المحاكمة. كان ألفريد دوجلاس مسحورا بقدرة وايلد المذهلة على الحديث الممتع الجذاب وعلى إطلاق النكات الذكية، وكانت صحبة هذا الأديب المشهور ترضى غروره، كما كان وايلد فى المقابل يجد نوعا من الفخر فى صحبة هذا اللورد الأرستقراطى المليح. ورغم أن وايلد أثناء محنته حمّل صديقه مسئولية ما حل به من مصائب ونكبات فإن فترة علاقته بهذا الشاب كانت من أخصب فترات حياته التى أنتج فيها للعالم أروع

مسرحياته. وبعد وفاته رثاه ألفريد دوجلاس بقصيدة بعنوان «الشاعر الراحل» تعتبر من أبدع القصائد فى اللغة الإنجليزية. وقد اعترف ألفريد دوجلاس فى سيرته الذاتية التى كتبها عام ١٩٢٩ بأن علاقته بوايلد رغم كل ما أحاط بها من مداعبات واستلطاف لم تصل إلى حد العلاقة اللواطية. وهو يقسم أمام الله بصدق ما يقول. ويؤكد وايلد من جانبه هذا المعنى بقوله إنها كانت علاقة روحية ومثالية تماما. ولم يكن فى جسد ألفريد دوجلاس الرياضى ما يوحى بالتخنث، ولكن بهاءه كان موضع إثارة وايلد من الناحية الجنسية، ويعتقد الكثيرون أن العالم الخارجى - ومن بينهم والد ألفريد دوجلاس - أساء فهم هذه العلاقة وظن أنها علاقة لواطية وساعد على سوء الفهم مجموعة الخطابات التى عبر فيها وايلد عن ولهه الشديد بالشاب الأرستقراطى الجميل. وأظهر اللورد ألفريد دوجلاس نوعاً من العطف على عاطل سئ الخلق اسمه ألفريد وود فأعطاه بذلة قديمة كان لسوء حظه قد نسى فى جيوبها لفافة الخطابات الملتهبة التى أرسلها وايلد إليه، فاستغلها وود بالاشتراك مع اثنين من الأوغاد هما ألين وكليبورن فى ابتزاز راسلها . فضلا عن أن هذين الوغدين نجحا فى سرقة مجموعة أخرى من الخطابات التى سطرها وايلد استغلها وود فى الحصول على خمسة وثلاثين جنيها

استرلينيا منه . وأثناء التحقيق مع مؤلفنا تقدم الشرير وود للإدلاء بشهادة تهدف إلى الإضرار به، وذات يوم زار أحد هذين الوغدين - وهو ألين - بيت وايلد كي يساومه على أحد هذه الخطابات زاعما أن شخصا ما عرض عليه أن يدفع له ستين جنيها مقابل تسليم الخطابات إليه، فرد عليه وايلد بقوله إنه رغم أنه يعتبر الخطاب قطعة أدبية رائعة ترقى إلى مرتبة النثر الشعرى فإنه ينصح بأن يبيعه لهذا الشخص بالسعر الذى عرضه . وأضاف وايلد أنه هو نفسه لم يسبق له أن تقاضى مبلغا باهظا إلى هذا الحد من تأليف عمل أدبى بمثل هذا القصر. ولما أيقن ألين أنه قد فشل فى ابتزازه اكتفى بنصف الجنيه الذى أعطاه وايلد إليه بقشيشاً ، ثم انصرف بعد أن سلمه نسخة غير أصلية من الخطاب. ولم تمض خمس دقائق حتى دق زميله الوغد كليبورن جرس الباب ليقول لمؤلفنا أن ألين تأثر بعطفه وحسن معاملته، فقرر أن يعيد إلى وايلد النسخة الأصلية من الخطاب ، وهكذا بات من الواضح أن هناك عددا من النسخ غير الأصلية من الخطاب . ويشاء حظ مؤلفنا العاثر أن تقع فى يد الماركيز كونيزبرى والد اللورد ألفريد دوجلاس صورة من هذا الخطاب الذى وردت فيه العبارة الآتية: «إنها لأعجوبة أن تخلق شفتاك الورديتان من أجل الموسيقى والأنغام مثلما هما مخلوقتان من أجل القبلات الملتاثة» .

كان ألفريد دوجلاس على علاقة سيئة للغاية بوالده الذى حاول عبثا ـ كما أسلفنا ـ أن يحمله على قطع كل صلة تربطه بمؤلفنا . ولكن تهديد الأب فشل فى إبعاد الإبن عن طريق صديقه . وفى خلال المحاكمة الأولى قرأ ممثل الإدعاء فى المحكمة خطابا سطره الماركيز كونيزبرى يهدد فيه ولده بإنكار أبوته له وحرمانه من المال إذا لم يبادر بقطع صلته بأوسكار وايلد . غير أن الابن استخف بكلام والده وأمعن فى تحديه والتحرش به. فقد أرسل إليه برقية شديدة الاستفزاز وصف فيها والده بقوله: «يالك من رجل صغير مضحك». وجن جنون الأب فتوعد أن يفضحه وصديقه علنا أمام الملأ، وتعمد الوالد ملاحقة ابنه فى كل منتدى يغشاه مع صديقه بقصد إثارة فضيحة عامة لهما. كما أنه حذر مديرى المطاعم والمنتديات أن يرفضوا استقبالهما حتى لا يضطر إلى ضربهما إذا ما ضبطهما معا فى أى مكان. وحتى يغيظ والده كتب الإبن إليه يبلغه مسبقا بمواعيد ومكان مقابلاته مع وايلد، متوعدا أباه بأنه سوف يرى ما يحدث له لو أنه حاول تنفيذ تهديداته السوقية . وانزعج وايلد انزعاجا شديدا بسبب تهديدات والد ألفريد دوجلاس، التى كدرته وعكرت صفوه وهدوء باله ووقفت عائقا فى سبيل إنتاجه الأدبى ، وانساق وايلد المغتاظ وراء

نصيحة روبرت روس وتحريض اللورد ألفريد دوجلاس برفع دعوى قضائية ضد الماركيز كوينزبرى. واستشار مؤلفنا بعضا من كبار المحامين الجنائيين آنذاك ووكل للدفاع عنه محاميا مرموقا يدعى المستر تشارلس أوكتافيوس همفريز ثم محاميا مرموقا آخر هو السير إدوارد كلارك. وحتى يتحاشى المحامى همفريز الدخول فى المهاترات والفضائح كلف أحد أقارب ألفريد دوجلاس بالوساطة حتى يعتذر والده الماركيز عن الإهانة التى وجهها إلى وايلد. ولكن الماركيز رفض الاعتذار عن أية عبارة وردت فى رسائله العائلية الخاصة إلى ولده، وهنا ارتكب وايلد خطأ تكتيكيا وإجرائيا كان السبب فيما حل به من مصائب، فلو أنه قام بمقاضاة الماركيز فى حينه أى فى مايو ١٨٩٤ لكان بإمكانه الحصول على حكم بحبسه لأنه حتى ذلك الوقت لم يتوافر أى دليل على صحة اتهام الماركيز له باللواطية. ولكن إرجاء وايلد وتلكأه فى رفع الدعوى لمدة تناهز عاما كاملا أعطى خصمه وقتا كافيا لجمع الأدلة ضده.

وفى شهر يونيه عام ١٨٩٤ حدث لقاء درامى مثير بين الماركيز وأوسكار وايلد فى بيت الأخير حيث طب عليه الماركيز كالقضاء المستعجل ولما خرج وايلد من حجرته لاستقبال ضيفه وجد أن الماركيز قد اقتحم منزله بدون إحم أو دستور . وخاطب

الضيف صاحب البيت بلهجة كلها غلظة وعداء قائلا: «إجلس» وكأنه يقول له «إتزرع» فاستشاط وايلد غضبا ورد عليه بقوله : «إنه لا يسمح لأى مخلوق أن يحدثه بهذه اللهجة لا فى بيته أو فى أى مكان آخر» . وأردف قائلا إنه كان يظن أن ضيفه جاء لكى يعتذر له عن ترويجه شائعة بأن زوجة وايلد سوف تطلب الطلاق منه بسبب ممارسته للشذوذ الجنسى، وعما جاء فى خطاباته إلى ابنه من اتهامات. وأجاب الماركيز بأن وايلد لا شأن له بفحوى هذه الخطابات لأنها مسألة شخصية وعائلية بحتة، وهنا لم يتمالك وايلد نفسه. وتعمد الماركيز إهانته أكثر فأكثر فأضاف أن فنادق لندن لا تسمح له بدخولها أو الإقامة فيها بسبب مسلكه المعيب. ثم أشار إلى الخطاب الذى استخدمه البعض فى ابتزازه، فرد وايلد أنه يعتبر هذا الخطاب عملا أدبيا رائعا وأنه يزمع نشره. ثم بادر وايلد بسؤال الماركيز إذا كان بالفعل جادا فى اتهامه واتهام ابنه بممارسة اللواط، وهنا تريث الماركيز هنيهة ليقول لمحدثه : «إننى لا أقول إنك واحد من إياهم ولكن منظرك يوحى بذلك كما أنك تتصرف كما لو كنت كذلك، وهو أمر لا يقل سوءا عن كونك بالفعل واحدا منهم. ولو أنى ضبطتك مع ابنى فى أى فندق فلسوف أقوم بضربك». ولم يظهر على وايلد أى من علامات الخوف وقال إن مثل

هذه الإهانة لا يغسلها إلا ضرب الرصاص. وطلب وايلد من الماركيز مغادرة البيت فورا ولكن الماركيز رفض فهدده صاحب البيت باستدعاء البوليس لطرده، فاضطر الرجل للانصراف بينما قال وايلد لخادمه: «هذا الرجل هو الماركيز كوينزبرى أسوأ بهيم شائن في كل لندن، فإذا حضر فلا تسمح بدخوله هذا البيت مرة أخرى»..

وكعادته استمر ألفريد دوجلاس في الاستهزاء بوالده قائلا له إن وايلد لو رفع قضية ضده لكسبها وتمكن من استصدار حكم بحبسه لمدة سبعة أعوام بتهمة القذف والتشهير. وأضاف الابن أنه بالرغم من كراهيته المشبوبة له وأنه يتمنى أن يراه في غياهب السجون فإنه حريص على أن يتجنب هذه الفضيحة من أجل الحفاظ على سمعة العائلة . ثم هدد الابن أباه قائلا إنه لو حاول التعرض له ولصديقه فلن يتردد في إفراغ مسدسه في صدره دفاعا عن نفسه. وأضاف أن لوايلد نفس الحق المشروع في قتله دفاعا عن النفس.

أوسكار وايلد وأندريه جيد:

وحزم أوسكار وايلد أمتعته وسافر إلى الجزائر بصحبة رفيقه

اللورد ألفريد دوجلاس حيث التقى بهما أندريه جيد. قابل جيد وايلد لأول مرة فى ٢٩ نوفمبر ١٨٩١ ثم التقى به مرة أخرى فى باريس فى أوائل ديسمبر من نفس هذا العام. وفى عام ١٨٩١ لم يكن جيد قد قرأ أيا من كتب وايلد. غير أنه قرأ له فى فبراير ١٨٩٣ مسرحية سالومى ثم كتابى «نوايا» و«من الأعماق» فى مارس ١٩٠٥. وشاءت الأقدار أن يتقابل الرجلان للمرة الثالثة فى فندق فى بلدة بليده بالجزائر فى يناير ١٨٩٥.كان جيد فى بهو الفندق يتأهب للرحيل وحانت منه التفاتة إلى لوح الاردواز الذى يحمل أسماء نزلاء الفندق فهاله أن يقرأ اسمى وافدين جديدين هما وايلد وصديقه اللورد دوجلاس. وفى أحاديثه الخاصة ذهب جيد إلى وصف الأديب الانجليزى بقوله: «وايلد هذا الرجل المخيف وأخطر ما أنتجته المدنية الحديثة». وهو رأى يتعارض تماما مع تقريظه له فى قابل الأيام. كان رد فعل جيد التلقائى عندما قرأ اسم وايلد أن يبادر بمغادرة الفندق حتى يتحاشى الالتقاء به. ولا غرو فقد وصلت سمعة وايلد إلى الحضيض، وبالفعل غادر جيد الفندق فى طريقه إلى محطة السكة الحديد. ولكنه أحس بالخجل فى جنبه فقرر العودة إلى الفندق حيث تم لقاء بين الأديبين ترك أعمق الأثر فى نفس أندريه جيد وأدبه، وهو أدب

أثر بدوره تأثيرا بالغا على الآداب العالمية. ورغم أن لقاءات جيد الأولى بأوسكار وايلد تركت فى نفس الأديب الفرنسى أعمق الأثر فإن الدارس يعجز عن سبر غوره أو تتبعه بسبب قيام جيد بانتزاع تلك الصفحات من يومياته الخاصة بشهرى نوفمبر - ديسمبر ١٨٩١ وهما الشهران اللذان التقى فيهما الكاتب الفرنسى بالكاتب الانجليزى. والذى لاشك فيه أن وايلد منذ البداية ترك فيه أثرا مزعجا فخطابات جيد فى تلك الفترة تشير إلى سعى وايلد إلى تدمير إيمانه بالدين وبأخلاق الطبقة البورجوازية وإلى تحريضه على المروق وتحطيم المواضعات والتقاليد البورجوازية . وأظهر جيد اهتماما بالغا بمحاكمة وايلد وبما تناقلته الصحف عنها. وفى ١٧ مارس ١٨٩٥ كتب جيد إلى أمه طالبا منها أن ترسل إليه كل قصاصات الصحف عن هذه المحاكمة وتدل يومياته غير المنشورة أنه قرأ رواية «صورة دوريان جراى» فى يونيه ١٨٩٥. ومن الواضح أنه تأثر بقراءة «من الأعماق» تأثرا عميقا . يقول جين ديلاى كاتب سيرة حياته المعتمدة أنه تأثر أيضا تأثرا عميقا بمقابلاته الباكرة مع وايلد فقد وجد نفسه لأول مرة فى حياته يجابه رجلا قادرا على تغيير قيمه تغييرا شاملا . ويوافق الكاتب ريتشارد إلمان على هذا الرأى ويضيف أن محاولة وايلد «تثبيت

الشر» في نفس جيد تشكل جانبا كبيرا من الموضوع الذى عالجه الأديب فى عمليه الادبيين «اللاأخلاقى» و«المزيفون» وأن جيد استقى شخصية ينمالك فى «اللاأخلاقى» من حياة أوسكار وايلد . ويذهب إلمان إلى أن تاثر جيد بوايلد يشبه تاثر الشاب دوريان جراى بشخصية اللورد هنرى ووتون فى الرواية المعروفة «صورة دوريان جراى» . ويرى إلمان أن الأثر الذى تركه وايلد فى فكر جيد ومبادئه الجمالية أكبر بكثير مما اعترف به فى حياته اللاحقة.

وهكذا وضع أوسكار وايلد أقدام أندريه جيد على أول الطريق إلى الشذوذ الجنسى، واستطاع وايلد أن ينفذ إلى أعماق جيد ويستكنه رغباته بل ويغير مجرى حياته . وفى أحد الأيام اصطحبه إلى أحد المقاهى وبينما هما جالسان ظهر فجأة على باب المقهى شاب يعمل عازفا على الناى كان آية فى الحسن والبهاء. وما أن بدأ هذا الموسيقى فى العزف حتى نسى جيد نفسه والدنيا وما فيها . والتفت وايلد إلى جيد ليسأله سؤالا مروعا احتاج من جيد إلى صراحة فائقة للإجابة عنه: «هل ترغب هذا الشاب؟» وبصوت مختنق أجاب جيد بنعم، عندئذ ترك وايلد صاحبه ليتفاوض مع أحد المرشدين ثم عاد إليه ليطلق ضحكة وقحة مدوية تنم على الفوز والانتصار، كما تنم عن أنه طفل أو شيطان يتسلى بما يفعل.

وبذلك تمكن وايلد من ترتيب لقاء خاص بين جيد والشاب ، وهو لقاء لعب دورا غاية فى الأهمية في مساعدة جيد في معرفة نفسه واكتشاف ميوله الجنسية الشاذة . ويبدو أن الأقدار أرادت أن تعاقب وايلد على فعلته فما كاد يترك الجزائر ويعود إلى لندن حتى بدأ القضاء الانجليزى في غضون بضعة أسابيع فى نظر القضية التى رفعها ضد الماركيز كوينزبرى والتى كانت فى النهـاية سـببا فى نـزول النكبـات عليه كما سوف نرى فى الصفحات التالية.

عاد وايلد إلى لندن ليحضر افتتاح مسرحيته «أهمية أن يكون المرء جادا» التى مثلت على خشبة مسرح سانت جيمس يوم ١٤ فبراير ١٨٩٥. ودبر الماركيز إثارة فضيحة يوم الافتتاح فاصطحب إلى المسرح اثنين من البلطجية ليعتديا على وايلد الذى نما إلى علمه ماكان غريمه ينوى أن يفعله به، فقام بإبلاغ الشرطة التى حضرت لمنع الماركيز وصحبه من دخول المسرح، ولم يجد الماركيز أمامه وسيلة لإهانة المؤلف سوى إهدائه باقة من الخضراوات بدلا من باقة الورود التي تقدم لتهنئة المسرحيين فى أيام الافتتاح. وبعد مرور أربعة أيام على هذا الحدث توجه الماركيز يوم ١٨ فبراير إلى نادى «البمارل» الذى كان وايلد وزوجته عضوين فيه وترك مع بواب النادى ورقة كتب عليها العبارة

التالية: «إلى أوسكار وايلد الذى يتصرف كواحد من أهل سدومة «اللواطيين». ولشدة انفعاله أخطأ فى هجاء كلمة «سدومة». وبعد أسبوعين زار وايلد النادى وتسلم من البواب هذه الورقة فاستدعى صديقيه الحميمين روبرت روس وألفريد دوجلاس كى يستشيرهما فيما عساه أن يفعل، ونصحه الصديقان بضرورة أخذ رأى محام فى هذا النزاع الذى فشل فى فضه عن طريق الوساطة والتصالح منذ ما يقرب من عشرة شهور. وهنا بدأ الفأر يلعب فى عب همفريز المحامى فسأل وايلد أن يقول له بصراحة إذا كان هناك أى أساس لاتهام الماركيز له. فابتسم وايلد وكذب على محاميه وضلله بقوله إنه برىء براءة الذئب من دم ابن يعقوب . وبناء عليه أكد له المحامى أنه على يقين من أنه سوف يكسب القضية مادام أن الحق بجانبه ووافق المحامى على رفع الدعوى على الماركيز واتخاذ الاجراءات القانونية ضده.

ونشأت مشكلة دفع أتعاب القضية والمحاماة الباهظة التى لم يكن باستطاعة وايلد المفلس الوفاء بها، فطمأنه اللورد ألفريد دوجلاس قائلا : إن عائلته على أتم استعداد لدفع النفقات لأنها تريد التخلص من أبيه المزعج الذى أصبح كابوسا يجثم على صدور أفرادها. ولم يكف كوينزبرى مثلا عن ملاحقة طليقته

ومضايقتها. ولهذا ولأسباب أخرى فكرت العائلة فى وضعه بإحدى المستشفيات العقلية.

والغريب أن المصادفة وسوء الحظ لعبا دورا مهما فى تفاقم النزاع بين وايلد والماركيز كوينزبرى. فقد كان وايلد قبيل رفعه القضية يعيش مع اللورد دوجلاس وأحد أصدقاء اللورد دوجلاس في أحد فنادق لندن وكان وايلد آنذاك يتأهب للسفر إلى فرنسا لقضاء إجازة طويلة هناك. ولكن الرياح تأتى بما لا تشتهى السفن. فقد غادر اللورد دوجلاس وصديقه الفندق فجأة تاركا لوايلد أمر دفع الفاتورة التى عجز مؤلفنا عن سدادها، فقام صاحب الفندق بحجز أمتعته حتى يسدد ما عليه، وكان لهذا التعطيل أثر وخيم. فلو أنه تمكن من السفر إلى فرنسا كما كان مزمعا لما ذهب إلى النادى وتسلم بطاقة الماركيز المهينة. والجدير بالذكر أن ألفريد دوجلاس نصحه باستشارة محام آخر مرموق هو السير جورج لويس الذى كان يعرف الكثير عن حياة مؤلفنا والذى اختاره الماركيز فيما بعد ليتولى الدفاع عنه. وأغلب الظن أن جورج لويس كان سينصح وايلد بتمزيق البطاقة التى تسلمها من بواب النادى ويتجاهل الموضوع برمته حتى يفوت على غريمه فرصة التقليب فى ماضيه ولفت النظر إلى سلوكه غير السوى .

وبناء على دعوى القذف والتشهير التى أقامها المحامى همفريز ضد الماركيز كوينزبرى تم القبض عليه، ثم مالبثت الشرطة أن أفرجت عنه بكفالة . وحدث تطور في سير القضية فقد رفض السير جورج لويس المضى قدما فى الدفاع عن الماركيز ضد أوسكار وايلد وحل محله محام آخر اسمه تشارلس راسل الذى أدرك منذ البداية دقة مركز موكله من الناحية القانونية . صحيح أن الألسن كانت تلوك سيرة مؤلفنا ولكن هذا وحده لا يرقى إلى مستوى الدليل الكافى لإدانته . ولم يكن فى حوزة الماركيز ومحاميه غير صور الخطابات العاطفية الملتهبة التي أرسلها وايلد إلى اللورد ألفريد دوجلاس فاضطر المحامى راسل إلى التفتيش فى كتابات وايلد المنشورة ليقيم الدليل على دعوتها إلى الفسق والإنحلال، وحتي يتسنى له إثبات ذلك طلب من محام أيرلندى مشهور وزميل دراسة سابق لوايلد أن يساعده فى ذلك، غير أن كارسون فى بادىء الأمر آثر الامتناع عن ذلك وشعر بالحرج بسبب زمالته القديمة لوايلد أيام الطلب في الجامعة. ولكن إحجام كارسون لم يفت في عضد تشارلس راسل الذى استمر في الإلحاح عليه فقبل بعد أن استشار كبير القضاة اللورد هالزبورى

فى هذا الشأن . كان كارسون يمقت وايلد ويتحاشاه فى أدب فطبيعته الأسبرطية المتزمتة لا ترتاح إلى طبيعة وايلد الأثينية المتحررة . ولعل كارسون كان فى قرارة قلبه يغار من نبوغ زميله القديم فى كلية ترينيتى وتفوقه عليه.

ويبدو أن كارسون اتجه فى بادىء الأمر إلى إقناع الماركيزْ كوينزبرى بالاعتراف بخطئه والاعتذار لوايلد . ولكنه غير رأيه فى آخر لحظة فقد تبين له أن تشارلس راسل تمكن أو كاد من الحصول على شهادة شاب يدعى تشارلس باركر مفادها أن مؤلفنا مارس معه بعض البذاءات الجنسية. وكان هذا الشاب أنذاك مجندا فى سلاح المدفعية البريطانية، وقد وجد المحامى راسل صعوبة بالغة فى إقناعه بأن يتقدم بالشهادة بذلك بسبب خوفه من تقديمه هو أيضا إلى المحاكمة. ومن المرجح أن أحد العاملين فى فندق سافوى هو الذى أخبر راسل بعلاقة هذا الشاب البذيئة بأوسكار وايلد.

٢ ـ قضية وايلد ضد الماركيز كوينزبرى:

بطبيعة الحال أثارت هذه القضية اهتمام الرأى العام البريطانى فالطرفان المتنازعان من أبرز رجالات المجتمع. وعند

نظر القضية يوم ٩ مارس ١٨٩٥ اكتظت قاعة المحكمة بالحضور فلم يعد فيها موطئ لقدم. وجاء أوسكار وايلد إلى المحكمة فى عربة مطهمة تجرها الجياد بصحبة ابنى الماركيز اللورد ألفريد دوجلاس وأخيه اللورد دوجلاس أف هويك فوجدوا جميعا صعوبة بالغة فى الحصول على مقاعد شاغرة بالقاعة.

وبمجرد المناداة على اسمه توجه الماركيز إلى قفص الاتهام ولكن القاضى أمر بخروجه من القفص وجلوسه على كرسى خارجه، ثم سمح له فيما بعد بالجلوس خلف محاميه، وتلفت القاضى من حوله فوقعت أنظاره على اللورد ألفريد دوجلاس فأمره بالخروج من القاعة، وبدأت المحكمة باستجواب وايلد عن ظروف معرفته بعائلة الماركيز وباللورد ألفريد دوجلاس. وأراد محامى وايلد المستر همفريز أن يقرأ الخطابات التى أرسلها الماركيز الغاضب إلى ابنه العاق. غير أن القاضى لم يحبذ ذلك، واقترح همفريز أن يستبعد عند قراءة هذه الخطابات تلك الإشارات التى قد تسىء إلى نفر من علية القوم فى المجتمع الانجليزى حتى لا يزج بهم فى مثل هذه الفضائح. ولكن ـ محامى الخصم ـ كارسون اشترط ضرورة قراءة نصوص هذه الخطابات كاملة فآثر محامى وايلد إغفال أمر هذه الخطابات عملا بنصيحة القاضى.

وانتقلت المحكمة إلى مناقشة موضوع البطاقة المهينة التى تركها الماركيز لوايلد فى النادى، وهو أساس القضية برمتها.

وبعد أن قام وايلد بالتوقيع على أقواله بدأت المحكمة فى استجواب المتهم الماركيز كوينزبرى الذى اعترف بتعمده كتابة البطاقة بهدف الضغط على وايلد حتى يبتعد عن طريق ابنه. وأصر الماركيز على استمساكه بكل كلمة سطرها وعلى عدم التراجع عما كتب، وعقب القاضى على ذلك بقوله إنه ينبغى فى هذه الحالة تقديمه إلى المحاكمة بتهمة القذف والتشهير وإنه يمكن إعادة الإفراج عنه بكفالة كالتى سبق له أن دفعها.

وقبل انقضاء ثلاثة أسابيع على إلقاء القبض على الماركيز كوينزبرى بدأت محكمة الأولد بايلى فى عقد جلساتها. وقرر همفريز محامى وايلد أن يستعين بزميل آخر فى مثل مهارة كارسون محامى الخصم هو السير إدوارد كلارك، ولم يقبل كلارك الدفاع عن وايلد إلا بعد أن أقسم بشرفه أن التهمة التى يوجهها كوينزبرى إليه لا أساس لها من الصحة حتى لا يظلم هذا الخصم أو يتجنى عليه، واستعان كلارك باثنين من المعاونين الشبان هما ويلى ماثيوز وترافيرز همفريز.

وجند الماركيز كوينزبرى بعض المخبرين السريين لجمع المعلومات والأدلة الخاصة بحياة وايلد الشخصية غير أنه لم يصادف نجاحا فى هذا السبيل . والغريب أن الذى طعن وايلد من الخلف كاتب وممثل زميل له اسمه تشارلس بروكفيلد الذى اشترك فى تمثيل مسرحيته المعروفة «زوج مثالى» على خشبة مسرح الهاى ماركت .كان بروكفيلد يحقد على وايلد ويمقته مقتا مشبوبا بسبب غيرته الشديدة من نجاحه، المنقطع النظير . والجدير بالذكر أن بروكفيلد سطر عملا أدبيا بعنوان «الشاعر والعرائس» عارض فيه مسرحية وايلد «مروحة الليدى وندومير» فلم يغضب وايلد لذلك بل عامل منافسه بتسامح ورحابة صدر أوغر صدره ضده وزاد من حقده عليه . ولهذا تطوع هذا الرجل دون أن يتقاضى أجرا أو مقابلا بتزويد الماركيز كوينزبرى بالمعلومات التى تدمغ خصمه وتسيىء إليه. وأخذ هذا الممثل والكاتب الفاشل يتجول فى أرجاء لندن يثير الناس ضده ما استطاع إلى ذلك سبيلا، ونجح فى إغراء بواب مسرح الهاى ماركت أن يمد خصوم وايلد بأسماء وعناوين الأشرار الذين استغلوا الخطابات التى أرسلها إلى اللورد ألفريد دوجلاس وأرسلوا نسخة من هذه الخطابات إلى بيربوم ترى مدير المسرح. فضلا عن أنه قام

بتعريف المفتش السرى ليتل وود الذى استعان به الماركيز كوينزبرى بامرأة مومس توافرت لديها معلومات عن وايلد ورفاقه من الذكور. واشتكت هذه المومس من أن مهمتها لم تعد مجزية أو مريحة لأن وايلد وأمثاله زاحموها فى عملها. ودلت هذه المومس المخبر السرى على عنوان رجل فى منطقة تشيلسى لديه معلومات عن وايلد . وبدون إحم أو دستور اقتحم المخبر السرى البيت الذى دلته المومس على عنوانه فوجد فى مدخله صندوق بريد يحتوى على أسماء بعض الرجال من الشواذ جنسيا الذين يأتون من قاع المجتمع الإنجليزى، كما وجد بعض الأوراق الدالة على وجود علاقة بين وايلد وبينهم ، وبطبيعة الحال قام المخبر السرى بنقل المعلومات التى استطاع جمعها إلى محامى الماركيز كوينزبرى.

كان أوسكار وايلد قبل افتتاح الجلسات يقضى أجازة قصيرة مع اللورد دوجلاس فى جنوب فرنسا لا يدرى شيئا عما يخبئه القدر له ولا يدرك أن أعداءه وشانئيه يتربصون به الدوائر، وظل مؤلفنا لا يعلم شيئا عن الدور النشيط الذى لعبه بروكفيلد فى تدميره إلا بعد خروجه من السجن وذلك عن طريق صديقه روبرت روس . والغريب أن وايلد رغم ذلك لم يشعر بأدنى رغبة فى الانتقام منه.

كانت التقاليد الإنجليزية تحتم على هيئة كبار المحلفين الوصول إلى ما تراه من قرارات فى سرية تامة بعيدا عن أضواء الصحافة ووسائل الإعلام . ولكن لسوء حظ وايلد أن أحد الصحفيين الفرنسيين إندس على أنه يحمل الجنسية البريطانية فى هيئة المحلفين ونقل كل أخبار الجلسات إلى جميع أنحاء القارة الأوربية، الأمر الذى عبأ الرأى العام الأوربى ضد مؤلفنا.

وليس من شك أن استهتار اللورد ألفريد دوجلاس ونزقه ساعدا على تفاقم المشكلات التى تجابه وايلد فقد أصر هذا الفتى الطائش أن يصحبه وايلد إلى كازينوهات مونت كارلو كى يلعب فيها القمار طوال الليل والنهار فى وقت كانا من المفروض أن يذهبا معا إلى لندن لاستشارة المحامين. وعندما عاد وايلد من فرنسا إلى لندن قبل بدء المحاكمة الأولى بأسبوع بات من الواضح أن المصائب أخذت تتجمع فوق رأسه . ونصحه أصفياؤه والمخلصون له بالسفر خارج البلاد حتى تمر الأزمة بسلام، غير أن اللورد ألفريد دوجلاس استمر فى طيشه ونزقه وأصر على أنه من الجبن أن يهرب وايلد من المواجهة ومن المؤسف أن مؤلفنا استجاب لهذه النصيحة الطائشة وأن نوعا غريبا من العناد الشاذ والمدمر تملكه . وحاول محامو وايلد أن ينبهوه إلى أن الماركيز

كوينزبرى استطاع عن طريق مخبريه السريين التوصل إلى معلومات جـديدة . غير أن مؤلفنا ركب رأسه وأصر على تأكيد براءته وإنكار التهمة الموجهة إليه.

وقبيل بدء المحاكمة بيومين اصطحب وايلد زوجته واللورد ألفريد دوجلاس لحضور عرض مسرحية «أهمية أن يكون المرء جادا» فى مسرح سانت جيمس الذى اكتظ بالنظارة، وتضايق مدير المسرح من ظهوره ولامه على حضوره إلى المسرح فى تلك الفترة الحرجة وقال له إن الناس سوف يعتبرون هذا الحضور نوعا من عدم اللياقة وقلة الذوق. فأجابه وايلد بطريقته الفكهة المازحة إنه يعتبر حضورهم لمشاهدة مسرحيته نوعا من قلة الذوق. ثم أضاف أنه أيضا يعتبر أنه من قلة الذوق أن يذهبوا لمشاهدة أية مسرحية لأى مؤلف مسرحى آخر. وعبثا حاول مدير المسرح أن ينصحه بسحب القضية ضد الماركيز كوينزبرى والسفر خارج البلاد فقد رفض وايلد هذا الاقتراح رفضا قاطعا وصرف الموضوع عن طريق النكتة والدعابة، وأسدى إليه صديقه الكاتب فرانك هاريس نصيحة مماثلة، وطلب وايلد منه أن يشهد فى المحكمة بأن رواية «صورة دوريان جراى» رواية أخلاقية ولكن هاريس اقتناعا منه بعدم جدوى مثل هذه الشهادة رفض ذلك،

واجتمع فرانك هاريس وبرنارد شو وأوسكار وايلد وألفريد دوجلاس فى أحد المقاهى لمناقشة الوضع. وعبثا حاول هاريس وشو أن ينبها مؤلفنا أن الأمر أخطر وأجل من كونه مناظرة أدبية حول أدبه. فقد نجح خصومه فى جمع أدلة دامغة ضده ومن ثم نصحوه بسحب القضية ومغادرة البلاد وكتابة خطاب إلى جريدة التايمز يقول فيه إنه فنان لا شأن له بالمنازعات والعراك، ولكن ألفريد دوجلاس الذى أراد الانتقام من والده وجره إلى المحاكم حرضه على عدم سحب القضية والمضى قدما فيها. وبسبب رغبته المحمومة فى فضح والده أمام الملأ لم يتنبه هذا الشاب إلى حقيقة قانونية مفادها أن رأيه السيىء فى والده - حتى ولو كان صحيحا - لا يقدم أو يأخر فى سير القضية . فالقضية تدور حول براءة وايلد أو ذنبه. فإذا ثبتت براءته فإن واجب المحكمة يحتم عليها إنزال العقاب بالماركيز المتجنى وإذا ثبتت أنه مذنب فلا جناح، أو لوم على الماركيز فى توجيه تهمة اللواط إليه.

ونحن نورد فيما يلى تفاصيل المحاكمات الثلاث التى انتهت بإدانة أوسكار وايلد والحكم عليه بالسجن لمدة عامين.

المحاكمة الأولى

أحيلت أوراق قضية اللورد كوينزبرى الذى اتهمه أوسكار وايلد بالقذف والتشهير إلى محكمة الأولد بايلى يوم ٣ أبريل ١٨٩٥ ليتولى النظر فيها واحد من خيرة القضاة اسمه هن كولينز، وهو أيرلندى تلقى تعليمه في جامعة دبلن شأنه فى ذلك شأن وايلد وإدوارد كارسون. واضطلع بتمثيل وايلد السير إدوارد كلارك والمستر ويلى ماثيوس والمستر ترافيرز همفريز فى حين مثل الدفاع عن الماركيز المتهم كل من إدوارد كارسون وتشارلس جيل وآرثر جيل . وفى وقت باكر اكتظت قاعة المحكمة بالحضور الذين وصلوا قبل القاضى بساعة كاملة الأمر الذى حدا بأحد الحاضرين إلى التعليق على هذا التبكير بالحضور بقوله بصوت مرتفع «أهمية أن يكون المرء مبكراً» على غرار عنوان مسرحية ويلد المعروفة «أهمية أن يكون المرء جادا»، ولوحظ خلو القاعة تماما من السيدات. وكان أول من وصل من الأطراف المتخاصمة اللورد كوينزبرى الذى حضر بمفرده ليقف وهو ممسك بقبعته أمام قفص الاتهام دون أن يتحدث إلى أحد ودون أن يتحدث أحد إليه، وبعد مضى بعض الوقت وصل وايلد الذى جلس أمام محاميه وأنهمك فى الحديث الملئ بالحيوية معهم، ويقال إنه ابتسم لزميل الدراسة

ومحامي الخصم إدوارد كارسون ولكن كارسون عامله ببرود وفتور واضحين، وفي المقاعد المخصصة لمحامى المتهم شوهد المحامي تشارلس راسل وهو يتبادل الحديث مع المفتش ليتل تشايلد المخبر الخاص الذى قام بجمع المعلومات والأدلة التى اعتمد عليها محامو الماركيز كوينزبرى فى الدفاع عنه، وبعيدا عن الأنظار وتحت حراسة مشددة احتفظت المحكمة بمجموعة من الشباب الصايع فى غرفة منفصلة حتى تمنع اتصال أى أحد بهم والتأثير عليهم .

افتتحت المحكمة الجلسة بسؤال المتهم اللورد كوينزبرى إذا كان مذنبا أم بريئا، فرد كوينزبرى بأنه برىء مائة فى المائة وأن كل كلمة قالها ضد المدعى صحيحة ومن المصلحة العامة إعلانها . وفي تمام الساعة الحادية عشرة قام محامي وايلد السير إدوارد كلارك في حنكة واقتدار بإلقاء خطاب معتدل فحواه أن المتهم كوينزبرى أساء إلى موكله ثم أعطى ملخصا بديعا لرواية «صورة دوريان جراى» التى وصمها محامو المتهم بالبذاءة والإنحلال ورأوا أنها تتضمن مبررات للتهمة التى وجهها الماركيز إلى موكله . ولم يركز إدوارد كلارك فى خطابه على تهمة الشذوذ الجنسى المنسوبة إلى موكله باعتبار أن براءته منها أمر مفروغ منه، بل ركز على مكانته الأدبية المرموقة وكيف أن ترك الماركيز كوينزبرى

لبطاقته المهينة مفتوحة مع بواب النادى من شأنها أن تحط مز قدر موكله وتسيىء إلى سمعته. ثم انتقل محامى وايلد إلى مناقشة عريضة المبررات التى تقدم بها محامو المتهم والتى تحتوى على عدد من الأسماء تزعم العريضة أن وايلد حرضهم على ارتكاب تلك الفعلة الشنعاء معهم . ونظرا لعدم توافر الأدلة على صحة هذا الادعاء ذهب السير كلارك أنه يتعين على الذين تقدموا بهذه العريضة أن يثبتوا صحة دعواهم عن طريق استجواب الشهود الموثوق بهم. ثم عرج السير كلارك إلى صداقة وايلد القوية باللورد ألفريد دوجلاس فذكر الظروف المحيطة بها بالتفصيل وكيف أن هذا اللورد ووالدته الليدى كوينزبرى كانا يرحبان به فى منزلهما فى سالزبرى وغيره من الأماكن باعتباره ضيفا عزيزا عليهما. وأضاف كلارك أن اللورد دوجلاس كثيرا ما كان ينزل ضيفا على أوسكار وايلد وزوجته. ثم بين كلارك كيف تعرض موكله لمحاولات الابتزاز بسبب الخطابات التى أرسلها إلى اللورد دوجلاس، وحتى يقطع الطريق على خصومه قام بقراءة واحد من هذه الخطابات فى قاعة المحكمة واختار منها أكثرها جرأة وجسارة مثل خطاب موكله إلى اللورد دوجلاس الذى يقول فيه: «إن السوناتة الشعرية التى نظمتها رائعة وبديعة للغاية، وإنها لأعجوبة أن نرى شفاهك

التى تشبه الورد لم تخلق من أجل أنغام الموسيقى والأغانى فحسب بل من أجل لوثة القبلات أيضا أن روحك الموشاة بالذهب الرقيقة والمرهفة تسير بين حافتى الشعر والعاطفة المتأججة . أننى أعرف أن الشاب الجميل هياسينوت الذى عشقه أبولو بجنون فى أيام الأغريق لم يكن سواك» . وعلق السير كلارك على هذه اللغة العاطفية الملتهبة بقوله أنها قد تبدو لغة غريبة وغير مألوفة ومبالغ فيها ، ولكنها لغة شاعر ، وأضاف أن الخطاب ليس سوى سوناتة من الشعر لا يرى فيها كاتبها ما يدعو إلى الخجل، فهى تنطوى على العاطفة الشعرية الصادقة دون أن تتضمن أية تلميحات كريهة ومنفرة كالتى ينسبها محامو اللورد كوينزبرى إلى موكله. ويعلق كلارك على مزعمين تضمنتهما عريضة المبررات أولهما أن وايلد نشر فى يولية عام ١٨٩٠ رواية بعنوان «صورة دوريان جراى» تدور حول العلاقات الحميمة بين نفر من ذوى الممارسات الشاذة وثانيهما أنه أسهم بمقال بعنوان «عبارات وفلسفات من أجل فائدة الشباب» فى مجلة «الحرباء» التى أصدرها طلبة جامعة أكسفورد فى ديسمبر ١٨٩٤ , قال كلارك إن المقال يتضمن دعابات طلبة وملحاً ونكات ذكية وحكمة فى قالب فكاهى من نوع الملح التى كتب بها وايلد مسرحية «أهمية أن يكون المرء جادا». وأضاف المحامى أنه من سوء الحظ أن هذه

المجلة الشبابية نشرت قصة شائنة كتبها طالب بجامعة أكسفورد اسمه ج . ف . بلوكسام بعنوان «الكاهن وتابعه الغلام» تعتبر وصمة عار في جبين الأدب. وذكر أن وايلد اعترض على نشر هذه القصة وأصر بسببها على سحب جميع نسخ المجلة من السوق، ومن ثم لا يصح اتهامه بالإنحلال الأدبى كما ورد فى عريضة المبررات وقال كلارك الذى دافع عن وايلد بكفاءة واقتدار نادرين إنه يمكن شراء نسخة من رواية «صورة دوريان جراى» من أية مكتبة فى لندن وأنه قد مضى على نشرها خمسة أعوام . وبعد أن روى ملخصا شديد الإيجاز ولكنه رائع لأحداث الرواية التفت إلى كارسون محامى المتهم وسأله إذا كان يرى منها ما يشين، وعندما أدلى الماركيز كوينزبرى بشهادته ضج الحاضرون فى المحكمة بالضحك حين أنكر أنه يتهم أوسكار وايلد باللواطية فقد قال: «أنا لا أقول إنك واحد منهم ولكنى أقول إنك تشبههم». واضطر القاضى إلى التدخل وهدد بإخلاء القاعة إذا لم يلتزم الحاضرون بالهدوء . وفى شهادته أنكر وايلد أنه حرض أى شخص على الفساد وأعرب عن سخطه الشديد على قصة «الكاهن وتابعه الغلام».

وقبل رفع الجلسة فى فترة الغداء وقف كارسون محامى الماركيز كوينزبرى بوجهه الصارم وقامته المديدة ولكنته الأيرلندية

التى لازمته ليواجه زميله القديم فى الدراسة . وأدار كارسون استجوابه لوايلد باقتدار قل أن نجد له نظيرا فى عالم المحاكم والمرافعات. بدأ كارسون استجوابه بالسؤال عن عمر مؤلفنا.

كارسون: لقد ذكرت أنك فى التاسعة والثلاثين، ولكنى أظن أنك تجاوزت الأربعين ، فأنت من مواليد ١٦ أكتوبر ١٨٥٤. أليس كذلك؟!!

(وللتأكيد على ذلك لوح كارسون أمام وايلد بنسخة من شهادة ميلاده فظهر عليه شىء من الارتباك ولكنه سرعان ما تمالك نفسه).

وايلد (برقة): إننى لا أرغب فى إدعاء صغر السن، أنت تملك نسخة من شهادة ميلادى، وهذا كاف لحسم الموقف.

ولكن كارسون أصر على إحراجه بقوله: ولكن ولادتك عام ١٨٥٤، تعنى أنك فوق الأربعين.

فاضطر مؤلفنا إلى الاعتراف بذلك .. وهكذا بدأ كارسون استجواب غريمه بتسجيل انتصار صغير ولكنه بالغ الأهمية، فقد أظهر للمحكمة والمحلفين أن الشاهد يكذب فى ذكر عمره الحقيقى، الأمر الذى ساعد على إظهار فارق السن بين الشاهد رافع الدعوى وصديقه الشاب اللورد دوجلاس. ثم انتقل كارسون إلى استجواب وايلد بشأن قصيدتين نشرهما صديقه ألفريد

دوجلاس فى مجلة «الحرباء» تحمل إحداهما عنوان «فى مدح العار» وتحمل الأخرى عنوان «عشقان».

سأل كارسون وايلد إذا كان قد قرأ هاتين القصيدتين فرد بالإيجاب وقال إنه يعتبرهما آيتين فى الجمال. وهنا قال كارسون للشاهد بصوت مفعم بالاشمئزاز:

ـ ولكن هذين «العشقين» بين غلامين؟!

ـ نعم.

ـ أحد هذين الغلامين يسمى حبه حبا صادقا والآخر يسمى حبه عارا أليس كذلك؟

ـ نعم.

ـ هل تظن أن القصيدتين توحيان بفعل شىء غير لائق؟

ـ لا. إنهما لايوحيان بأى شىء من هذا القبيل.

ثم انتقل كارسون إلى استجواب الشاهد حول قصة «الكاهن وتابعه الغلام».

كارسون: ليس لديك شك فى أن هذه قصة غير لائقة.

وايلد: إنها غير لائقة من وجهة النظر الأدبية، ويستحيل على أى مشتغل بالأدب أن يحكم عليها بغير ذلك، وأعنى بوجهة النظر الأدبية أسلوب المعالجة واختيار الموضوع وما إلى ذلك. إننى أرى أن المعالجة الأدبية فى هذه القصة فاسدة وكذلك موضوعها.

ـ أنت ترى فيما أظن أنه لا يوجد شيء اسمه كتاب مناف للأخلاق؟

ـ نعم.

ـ هل أفهم من هذا أنك تعتقد أن «الكاهن وتابعه الغلام»، ليس عملا منافيا للأخلاق؟!!

ـ إنها أسوأ من ذلك لأنها مكتوبة بطريقة سيئة .

ـ أليست القصة تدور حول قسيس وقع فى غرام غلام يساعده فى إعداد الهيكل ؟

ـ لقد قرأت القصة مرة واحدة فقط فى شهر نوفمبر الماضى. ولست على استعداد لأن أعيد قراءتها ، فأنا لا أكترث بها .

ـ هل تظن أن هذه القصة تتضمن هرطقة؟

ـ أظن أن القصة انتهكت كل قوانين الفن الجميل.

ـ هذه ليست إجابة عن سؤالى.

ـ هذه هى الإجابة الوحيدة التى يمكننى إعطاءها .

ـ إننى أريد أن أعرف منك إذا كنت ترى أن فى القصة هرطقة؟

ـ لقد ملأتنى القصة بالاشمئزاز وخاتمة القصة خاطئة.

- أجب عن السؤال يا سيدى. هل تعتبر أن هناك هرطقة فى القصة.

- إننى أعتبرها مثيرة للاشمئزاز.

- أنت تعرف أن القسيس يستخدم نفس كلمات طقوس الكنيسة الإنجليزية وهو يقوم بتسميم الغلام؟

- لقد نسيت هذه الواقعة تماما.

- هل تعتبر هذه هرطقة؟

- اعتبره شيئا فظيعا، وليست الهرطقة من الكلمات التى أحب استخدامها.

- أظن أنك سوف تعترف معى أن أى إنسان يوافق على مثل هذه القصة سوف يظهر بمظهر المذنب الذى يمارس الأفعال المشينة؟

- لست أظن ذلك بزميل ساهم فى تحرير المجلة. إن هذا سوف يكون قلة ذوق أدبى من جانبى، وعلى أية حال فقد اعترضت بشدة على القصة بأكملها . بطبيعة الحال إننى أدرك أنه من الجائز أن مجلة «الحرباء» انتشرت بين الطلبة فى جامعة أكسفورد. ولكنى لا أعتقد أن أى كتاب أو أى عمل فنى يمكنه أن يترك أدنى أثر فى الأخلاق .

ـ هل أنا محق إذا قلت إنك لا تهتم بالجوانب الأخلاقية أو غير الأخلاقية أو .... فى أى كتاب؟

ـ أنا لا أهتم بهما بكل تأكيد ... عندما أؤلف مسرحية أو أكتب كتابا فإن اهتمامي يتركز فى الأدب أى فى الفن .. فلست أهدف إلى تأليف عمل صالح أو طالح بل أحاول أن أصنع شيئا يتسم بالجمال.

(وهنا التقط كارسون نسخة من مجلة «الحرباء») واستأنف استجوابه به لوايلد بقوله:

ـ أنصت يا سيدى . تقول إحدى «العبارات والفلسفات» التى أسهمت بها فى المجلة: «الشر أسطورة اخترعها الناس الطيبون لتفسير الجاذبية الغريبة التى يتمتع بها الآخرون».. هل تعتقد أن هذا صحيح؟

ـ من النادر أن أعتقد فى صحة ما أكتب.

ـ أنت تقول «الأديان تموت عندما تثبت صحتها؟» فهل هذا صحيح؟

ـ نعم . إننى أعتقد ذلك. هى فكرة ترمى إلى إقامة فلسفة تهدف إلى أن يقوم العلم باستيعاب الأديان، ولكنها مشكلة عويصة للغاية وليس هذا الوقت لمناقشتها الآن.

ـ هل تعتقد أنه من الأمان وضع مثل هذه البديهية كفلسفة يتبعها الشباب؟

ـ إنها أشد ماتكون شحذا للفكر.

– ما رأيك فى قولك «إذا قال الإنسان الحقيقة، فمن المؤكد أن أمره سيفتضح إن آجلا أم عاجلا؟».

– هذه مفارقة لطيفة ولكنى لا أؤمن بها كثيرا كبديهية.

– وهل هى صالحة للشباب؟

– كل شىء صالح مادام أنه يثير الفكر ويشحذه فى أية فترة من عمر الإنسان.

– بغض النظر عن كون هذا الشىء أخلاقيا أو منافيا للأخلاق؟

– ليس هناك شىء فى الفكر اسمه الأخلاق أو انتفاء الأخلاق.

– إذن فاللذة هى الشىء الوحيد الذى ينبغى على الإنسان أن يعيش من أجله.

– أعتقد أن تحقيق الذات هو أهم هدف فى الحياة. وأن يحقق الإنسان نفسه عن طريق اللذة أروع من تحقيقها عن طريق الألم. إننى من هذه الناحية أقف فى صف الأقدمين تماما .. فى صف الإغريق . وهى فكرة وثنية.

– ماهو الأثر الذى يتركه مقالك «عبارات وفلسفات» من أجل فائدة الشباب إذا ما تمت قراءته جنبا إلى جنب مع قصة «الكاهن وتابعه الغلام»؟

ـ بكل تأكيد إن هذا بالذات ما دعاني إلى الاعتراض بقوة على نشر هذه القصة. فقد رأيت على الفور أن مثل هذا النشر من شأنه أن يجعل القراء يربطون بينها وبين مأثوراتي التي قد تكون مجرد دعابة فارغة أو مفارقة أو أي شيء من هذا القبيل.

ومن المؤسف أن كلام وايلد ترك شيئا من الأثر في نفوس المحلفين الذين مال بعضهم إلى الاعتقاد بأنه من الجائز أن يكون في اتهام الماركيز كوينزبري شيء من الصحة، ثم انتقل كارسون إلى مناقشة المؤلف في روايته «صورة دوريان جراي» فبدأ بوصف الانطباع الذي تركته رؤية الشاب المليح دوريان جراي في نفس الرسام باسيل هولورد عندما وقعت أنظاره عليه لأول مرة: «عندما تلاقت نظراتنا أحسست بالدم يفيض من وجهي، وتملكني فزع عجيب، وأيقنت أني أمام إنسان ذي شخصية ساحرة مدمرة. فلو أني تركت الأمور تجري مجراها العادي لاستغرقت روحه روحي ولأفنت نفسه نفسي ولسيطر على فني ومواهبي .. إن درويان جراي قد أصبح كل فني الآن . أنت لا شك تذكر ذلك المنظر الطبيعي الذي رسمته والذي رفضت أن أتنازل عنه لأنيو رغم عروضه السخية فهو من أبدع مارسمت. هل تعرف ما الذي جعلني أضن بهذه اللوحة عليه؟ لأن دوريان جراي كان يجلس إلى جواري ساعة أن رسمتها فطاف بي وحي لطيف خرج من

شخصيته ليغمرني، فكشفت للمرة الأولى فى حياتى عن ذلك السحر الذى كنت أنشده دون أن أدرك معناه».

واستمر كارسون فى قراءة الفقرة التالية من الرواية:

«إنها لحقيقة إننى عبدتك بعاطفة رومانسية تفوق ما يمنحه أى رجل فى العادة لصديقه. إننى لم أقع فى غرام إمرأة فى حياتى قط. ولعل السبب أنه ليس لدى الوقت لذلك .. ومنذ اللحظة التى قابلتك فيها تركت شخصيتك فى نفسى أعمق الأثر. أعترف بكل وضوح وجلاء أننى عبدتك بجنون وبإفراط غريب. فقد أردت أن تكون كلك ملكا لى. كنت لا أحس بالسعادة إلا بالقرب منك. وعندما ابتعد عنك فإن صورتك تتمثل فى خاطرى رغم ذلك. لقد كان هذا نزقا وحماقة كبيرة منى. وهو لايزال كذلك. وذات يوم عقدت العزم على أن أرسم صورة رائعة لك. وقيض لهذه الصورة أن تصبح تحفة فنية رائعة. إنها حتما تحفة فنية رائعة. ولكن بدا لى وأنا أقوم برسمها أن طبقات الألوان ورقائقها تفضح سرى فازدادت خشيتى أن يعرف العالم أنى أعبدك».

– هل تعنى أن تقول إن هذه الفقرة تمثل الشعور الطبيعى الذى يشعر به رجل نحو رجل آخر؟

– إنه الأثر الذى تتركه شخصية جميلة فى النفس.

ـ شخص جميل؟

ـ أنا قلت «شخصية جميلة». ويمكنك أن تصفها كما يحلو لك. إن لدوريان جراى شخصية أشد ما تكون جذبا للأنظار.

ـ هل أفهم من هذا أنك كفنان لم تعرف هذا الشعور الذى تصفه فى روايتك؟

ـ إننى لا أسمح لأية شخصية على الإطلاق أن تسيطر على فنى.

ـ معنى هذا أنك لم تعرف قط الشعور الذى تصفه.

ـ لا فهذا عمل من نسج الخيال.

ـ أى أنك فيما يتعلق بنفسك لم تجرب هذا الشعور باعتباره شعورا طبيعيا.

ـ أعتقد أنه من الطبيعى للغاية أن يحمل أى فنان إعجابه وحبه الشديدين لأى شاب. هذا يحدث فى حياة كل فنان.

ـ ولكن دعنى استعيد الفقرة عبارة بعبارة. الفقرة تقول: «إننى أعترف بكل وضوح وجلاء أنى عبدتك إلى حد الجنون» ما رأيك فى مثل هذا القول؟ هل سبق فى أية فترة فى حياتك أنك أحببت شابا بجنون..

ـ لا . ليس بجنون .. إننى أفضل استخدام كلمة حب فهى شكل أرقي...

ـ ما عليك من هذا. دعنا لا نحيد عما نحن بصدد مناقشته الآن.

ـ إننى لم أعبد أحدا فى حياتى غير نفسى.

وهنا ضجت القاعة بالضحك، فانتظر كارسون حتى تلاشى هذا الضحك وقال:

ـ أعتقد أنك تظن أنك أطلقت نكتة ذكية؟

ـ العفو.

ـ معنى هذا أنك لم تشعر أبدا بهذا الشعور.

ـ لا. لقد استقيت الفكرة بأكملها من أعمال شكسبير. آسف. إننى استقيتها بالتحديد من سوناتات شكسبير.

ـ أعتقد أنك كتبت مقالا تبين فيه أن سوناتات شكسبير تدعو إلى ممارسة الرذيلة غير الطبيعية.

ـ بالعكس فقد كتبت مقالا أبين فيه أن السوناتات لا توحى بذلك، واعترضت على نسبة مثل هذا الانحراف إلى شكسبير.

واستمر كارسون فى استجواب المؤلف فى روايته «صورة دوريان جراى» فقرأ منها العبارة التالية: «لقد أحسست بالغيرة من كل إنسان تحدثت إليه يا دوريان جراى، فهل أحسست فى حياتك بالغيرة من أى إنسان؟

ـ لم يحدث هذا مطلقا.

ـ أنت تقول في روايتك: «أردت أن تكون كلك ملكا لى»، فهل أحسست في حياتك بهذا الشعور؟

ـ لا . فإنى أعتبر هذا مصدر إزعاج وملل شديدين لى.

ـ وأنت أيضا تقول: «ازدادت خشيتى أن يعرف العالم أنى أعبدك» ما الذى جعل صاحب هذه الكلمات يزداد خشية من معرفة العالم بهذا الأمر؟

ـ لأن هناك أناسا في هذا العالم لا يستطيعون أن يفهموا التفاني والحب والإعجاب الذى يمكن لفنان أن يحس به نحو شخصية فاتنة وبديعة. هذه هى الأحوال التى نعيش فيها وهى أحوال تدعو إلى الأسف.

ـ هؤلاء التعساء، على حد قولك، الذين لا يملكون تلك الدرجة العالية من الفهم التى تملكها أنت قد يسيئون تأويلها.

ـ بكل تأكيد.

واستطرد كارسون ليستجوب المؤلف عن الكتاب الذى تقول الرواية إن دوريان جراى تسلمه، سائلا إياه إذا كان هذا الكتاب المشار إليه أخلاقياً ورفض وايلد الإجابة عن هذا السؤال فى بادىء الأمر . فليس هناك فى الرواية أية إشارة إلى عنوان الكتاب كما أنه لا يليق به أن يصدر أى أحكام من هذا القبيل على كتاب يسطره يراع زميل فنان، ولكن كارسون واصل تضييق الخناق عليه حتى اضطر إلى الاعتراف أنه كان يفكر آنذاك فى رواية فرنسية عنوانها «فى الاتجاه المعاكس» من تأليف ج . ك . هيوسمانز. وأصر كارسون على معرفة رأى وايلد فى هذا الكتاب والحكم على مدى أخلاقيته. وهنا اعترض محامى وايلد فتدخل القاضى ليطلب من كارسون صرف النظر عن هذا السؤال . غير أن كارسون ما لبث أن عاد إلى أحداث الرواية فسأل المؤلف عما تقوله روايته من أن دوريان جراى كان السبب فى تحطيم حياة الآخرين، فقد انتحر رجل من أجله كما اضطر رجل آخر إلى مغادرة انجلترا بعد تلطيخ اسمه بالعار . فضلا عن أن وايلد اضطر إلى الاعتراف بأن دوريان جراى يمارس أثرا سيئا فى المحيطين به، ولكنه تحفظ فأردف أن الرواية لا توضح على وجه التحديد طبيعة هذا الأثر السىء.

وبعد أن فرغ كارسون من استجواب أوسكار وايلد بشأن أدبه انتقل إلى مناقشته فى الخطابات التى كتبها إلى اللورد ألفريد دوجلاس، ومن بينها قصيدة الشعر النثرى التى سبق لمحامى وايلد أن قرأها فى قاعة المحكمة. سأل كارسون وايلد:

ـ ما الذى يدعو رجلا فى سنك إلى مخاطبة غلام أصغر منه بعشرين عاما تقريبا بقوله «يا غلامى» ؟

ـ لقد كنت مغرما به، فأنا أبدا مغرم به.

ـ هل تعبده؟

ـ كلا، ولكنى كنت دائما أميل إليه. أظن أنه خطاب جميل، بل إنه قصيدة شعر. إن يراعى لم يسطر خطابا عاديا .هل يمكنك أن تسألنى إذا كانت مسرحية شكسبير «الملك لير» أو إحدى سوناتاته عملاً رائعاً أم لا؟

ـ وإذا تغاضينا عن الفن يا مستر وايلد؟

ـ إنى لا أستطيع الإجابة إلا فى إطار الفن.

ـ إذا فرضنا أن رجلا ليس بفنان كتب هذا الخطاب فهل تعتبره خطابا لائقا.

ـ لا يقدر على كتابة هذا الخطاب سوى فنان.

ـ لماذا؟

ـ لأنه لا أحد يستطيع كتابته غير فنان. بكل تأكيد لا يستطيع كتابة هذه اللغة غير أديب.

ـ أنت تقول «إن روحك الموشاة بالذهب والمزهفة تمشى بين الشعر والعاطفة المتأججة، فهل تعتبر هذه العبارة جميلة؟

ـ ليس بالطريقة التى تقرأ بها يا مستر كارسون. فقراءتك سيئة للغاية.

فرد كارسون عليه بقوله:

ـ لست أزعم أننى فنان، وعندما استمع إليك وأنت تدلى بشهادتك فإنه ليسرنى أننى لست فنانا، ألا تعتبر هذا خطابا غير عادى؟

ـ إنه خطاب ليس له نظير.

وهنا انفجرت قاعة المحكمة بالضحك. ثم استأنف كارسون استجوابه.

ـ هل هذا أسلوبك العادى فى كتابة خطاباتك؟

ـ لا. لكنى كثيرا ما كتبت إلى اللورد ألفريد دوجلاس . غير أنى لم أكتب قط لأى شاب آخر بهذا الأسلوب.

ـ هل كتبت عددا آخر من الخطابات بهذا الأسلوب؟

ـ إنني لا أكرر أسلوبي في الكتابة.

وهنا أمسك كارسون بخطاب آخر أرسله وايلد إلى اللورد ألفريد دوجلاس وردت فيه العبارات التالية: «يا أعز الغلمان .. إن خطابك كان بديعا وممتعا ويبعث النشوة في نفسي. فقد بدا في حمرة لون الخمر واصفراره .. يجب أن أراك في الحال فأنت الشيء القدسي الذي أرومه وتتجسد فيه الرشاقة والفتنة معا .. وفي هذه المرة طلب كارسون من أوسكار وايلد أن يقرأ خطابه على المحكمة ولكنه رفض فتولى كارسون قراءته نيابة عنه ثم طرح عليه السؤال التالي:

ـ هل هذا خطاب عادي؟

ـ إن كل شيء أكتبه غير عادي.

وأخيرا ختم كارسون استجوابه بالسؤال التالي:

ـ هل هذا نوع الخطابات التي يرسلها رجل إلى رجل مثله؟

فرد عليه وايلد بقوله: «إنه أرق تعبير عن إعجابي العظيم باللورد ألفريد دوجلاس . وهو يختلف عن الخطاب الذي يعتبر قصيدة نثرية» .

كانت إجابات أوسكار وايلد تنم عن ثقة فائقة بالنفس وقدرة هائلة على مقارعة محامى خصمه ومنازلته بالملح الذكية والنكات الطلية ما دامت أسئلته مقصورة على الفن والأديب وأساليب الكتابة، غير أن هذه الثقة الكبيرة بالنفس بدأت تتزعزع عندما انتقل كارسون فيما بعد إلى سؤاله عن طبيعة علاقته ببعض الأشخاص مثل الشقى ألفريد وود الذى حاول مع آخرين ابتزازه. وكانت مجرد الإشارة لاسم هذا البلطجى أثناء الاستجواب نذير شؤم. قال وايلد فى شهادته أنه قابل ألفريد وود لأول مرة فى الكافيه رويال استجابة لبرقية أرسلها إليه صديقه اللورد دوجلاس الذى طلب منه أن يشمله بعطفه ويساعده فى العثور على عمل ككاتب. واعترف وايلد أنه منح وود جنيهين فى إحدى المناسبات إرضاء لصديقه اللورد دوجلاس. وعندما سأله كارسون عن الفارق فى المستوى الاجتماعى بينه وبين ألفريد وود رد وايلد بقوله إنه لا يكترث مطلقا بمسألة الفوارق الاجتماعية. وبعدئذ وجه كارسون اتهاما مباشرا إلى مؤلفنا قائلا: «أرى أن ثمة علاقة منافية للأخلاق كانت تربطك به فى بادىء الأمر. ثم أعطيته نقودا بعد ذلك».

وأنكر وايلد هذه التهمة فى غضب . واسترسل كارسون:

ـ هل تذكر أنه جاء إليك ليبتز منك النقود؟

ـ نعم. ولهذا صممت على مواجهة الموقف.

ـ وكان أسلوبك فى المواجهة أنك أعطيته ثلاثين جنيها ليسافر إلى أمريكا.

ـ هذا الكلام غير دقيق فقد رأيت أن الخطابات عديمة الفائدة. أما سبب إعطائى النقود له فيرجع إلى أنه حكى لى قصة محزنة عن ظروفه وأحواله. ومن الجائز أن إعطائى النقود له كان نوعا من الغفلة. غير أن عطفى عليه كان الدافع إلى ذلك.

ـ وهل أعطيته خمسة جنيهات أخرى فى اليوم التالى؟

ـ نعم . فقد قال لى إنه بعد أن يدفع نفقات رحلته إلى أمريكا فسوف لا يتبقى معه بنس واحد. ولهذا أعطيته خمسة جنيهات.

ـ ألا ترى أنه لأمر غريب أن يحاول رجل تربطك به كل هذه العلاقة الحميمة أن يبتز منك المال.

ـ رأيت أنه عمل حقير وشائن، ولكن وود أقنعنى أن الابتزاز لم يكن فى نيته ولكن كان فى نية الآخرين.

وأضاف وايلد أن الخطاب الذى يحتوى على القصيدة النثرية لم يكن ضمن حزمة الرسائل التى استردها من وود ، وأن الشريرين ألن وكليبورن زاراه فى بيته لتسليم هذا الخطاب إليه.. وعندئذ قال له كارسون:

ـ هل لى أن أسأل لماذا أعطيت هذا الرجل ألن عشرة شلنات رغم أنك تعلم أنه مبتز وسيء السمعة؟

ـ أعطيته هذا المبلغ للتعبير عن احتقارى له.

ـ إذن فوسيلتك فى إظهار الاحتقار أن تدفع عشرة شلنات لمن ترغب في إظهار احتقارك له؟

ـ نعم، وإنى غالبا ما أفعل هذا.

وهنا علق كارسون ساخرا:

ـ أعتقد أنه كان مسرورا باحتقارك له.

ـ نعم . بدا من الواضح أن عطفى عليه أدخل على قلبه السرور.

ثم انتقل كارسون إلى استجواب وايلد بصدد المناسبات التى زعم الماركيز كوينزبرى فى عريضة المبررات أنه مارس اللواط فيها مع بعض أشخاص بعينهم، ويرجع تاريخ أولى هذه المناسبات إلى فبراير ١٨٩٢ عندما كان وايلد يقيم فى فندق ألبمارك . وسأله كارسون:

ـ هل كان إلكين ماتيوز وجون كين ناشريك فى ذلك الوقت؟

ـ نعم.

ـ هل كنت آنذاك مغرما بمراسلة العامل لدى هذين الناشرين، عندئذ اجتاح وايلد غضب عارم وأجاب وهو ينتفض من الغضب:

ـ لا أظن أن هذه صيغة لائقة لتوجيه السؤال إليّ. وإنى أرفض أن يكون هذا توصيفا لوظيفة المستر إدوارد شيلى الذى تشير إليه.

وانتظر كارسون حتى زال غضب الشاهد ليسأله:

ـ كم كان عمر المستر شيلى؟

ـ أظن أنه كان فى نحو العشرين

وأضاف وايلد أنه تعرف به منذ عام عندما كانت دار نشر ماتيوز وكين تستعد لنشر كتبه واعترف أنه دعاه إلى تناول الغداء معه فى فندق ألبمارل فسأله كارسون بسخرية وازدراء واضح عن السبب الذى دفعه إلى تقديم مثل هذه الضيافة الفكرية إليه. فرد بقوله:

ـ نعم لقد كانت ضيافة فكرية بالنسبة لمستر شيلى وتناولنا الغداء فى حجرة الجلوس.

ـ وهل كانت هناك هذه المرة حجرة مفضية إلى حجرة النوم؟

ـ نعم.

ـ هل قدمت إليه الويسكى والصودا؟

ـ أعتقد أنى قدمت إليه كل مايريد. ولكنى لا أذكر مسألة الويسكى والصودا على وجه التحديد.

وهنا أشار كارسون إلى ارتكاب وايلد البذاءات مع هذا الشاب فأنكر بشدة قائلا:

ـ إنه لم يمكث طيلة الليل معى كما أننى لم احتضنه.

وواصل كارسون استجواب وايلد الذى اعترف بدعوة شيلى إلى منزله حيث تناول الغداء معه ومع زوجته . كما اعترف بأنه اصطحب ضيفه إلى المعرض المقام فى ايرلز كورت وإلى الكافيه رويال والمسرح والكلوب فضلا عن بعض الأماكن الأخرى. وأيضا اعترف بأنه أعطاه نقودا فى ثلاث مناسبات: أربع جنيهات فى المناسبة الأولى وثلاثة فى الثانية وخمسة فى الثالثة. فضلا عن أنه أهداه كتابين أحدهما رواية «صورة دوريان جراى». وسعى كارسون إلى إحراج وايلد فسأله إذا كان من الطبيعى واللائق أن يصاحب فى الثانية والعشرين من عمره .

ـ فرد عليه وايلد «بكل تأكيد» .

ـ ثم سأله كارسون عن علاقته بشاب آخر اسمه ألفونس ـ

كونواى كان يبيع الصحف فى كشك على المرسى فاعترف بصداقته له ولكنه أنكر معرفته بمهنته. ويشرح وايلد ظروف معرفته به فيقول إنه اعتاد اصطحاب اللورد ألفريد دوجلاس للقيام ببعض النزهات النهرية في القوارب ، وإن كونواى ذات مرة ساعد المراكبى فى دفع القارب الذى يقلهما فى الماء. واقترح وايلد على اللورد دوجلاس دعوى كونواى للتنزه معهما في القارب فوافق اللورد دوجلاس على ذلك. ومنذ ذلك الوقت نشأت صداقة متينة بينه وبين ذلك الشاب الذى اعترف وايلد بدعوته إلى تناول الطعام فى بيته وفى بعض الفنادق. ولكنه أنكر أنه تواعد معه ذات مساء للإلتقاء بالقرب من لانسنج وأنه قام أثناء سيرهما بتقبيله واحتضانه كما أنكر أنه أعطاه أية مبالغ مالية، ولكنه اعترف بإعطائه حافظة سجائر نقش عليها الإهداء التالى: «إلى الفونس من صديقه أوسكار وايلد»، بالإضافة إلى كتاب وصورة فوتوغرافية. وبحركة درامية جذب كارسون أنظار كل المحلفين الاثنى عشر عندما عرض عليهم هدايا أخرى كان مؤلفنا قد نسى أن يذكرها. ومن بينها عصا للمشى ذات مقبض فضى فارتسمت إمارات الدهشة والاستغراب على وجوه المحلفين. واستكمل كارسون استجواب الشاهد فسأله:

ـ هل كنت مغرما بهذا الغلام؟

ـ طبعا فقد كان يرافقنى لمدة ستة أسابيع.

ـ هل اصطحبت الغلام إلى مصيف برايتون؟

ـ نعم.

ـ واشتريت له بذة مضلعة من الصوف الأزرق؟

ـ نعم.

ـ وقبعة من القش؟

ـ نعم.

ـ وألبست بائع الجرائد ثيابا قشيبة كى تصحبه معك إلى برايتون؟

ـ كلا. فأنا أردت ألا أجعله يحس بالخجل من رثاثة ملبسه.

ـ حتى يبدو ندا لك.

وذكر وايلد أنه تناول الطعام مع هذا الشاب فى مطعم ثم أمضيا ليلة فى فندق ألبيون حيث استأجر حجرة جلوس وحجرتين للنوم. وهنا تساءل كارسون:

- هل كان هناك باب من الجوخ الأخضر يوصل بينهما؟

فأجاب وايلد قائلا:

- لست متأكدا!

وحان وقت إغلاق المحكمة فتأجلت مناقشة هذا الشاهد إلى اليوم التالى وفيه استأنف كارسون استجوابه حول صداقته بألفريد تيلور الذى اتهمه الماركيز كوينزبرى فى عريضة المبررات بأنه القواد الذى يسهل على وايلد التعرف بالشباب. وأقر مؤلفنا بأن معرفته بألفريد تيلور ترجع إلى عامين ونصف وأنه دبر اللقاء بوود بهدف استرداد الخطابات التى سبق أن أرسلها إلى صديقه اللورد دوجلاس. وقام كارسون بمحاصرة الشاهد بوابل من الأسئلة التى تبدو تافهة. وشيئا فشيئا جاء إلى بيت القصيد عندما سأل الشاهد عن عادة ألفريد تيلور فى إسدال كل ستائر بيته ليلا ونهارا حتى لا يخترمه ضوء النهار الطبيعى، فهو دوما يعتمد فى إضاءة منزله على إشعال الشموع والمصابيح الغازية . وظهرت إمارات الجهامة والدهشة على وجوه المحلفين وخاصة عندما اعترف وايلد نفسه بأنه يقوم مثل تيلور بحرق البخور فى بيته حتى يفوح بعبق عاطر. وتساءل كارسون إذا كان وايلد يعرف أن تيلور كان من عادته أن

يرتدى ملابس النساء التى يحتفظ بها فى منزله. وأنكر وايلد معرفته بهذا الأمر ولكنه امتدح تيلور لذكائه وذوقه وصحبته البهيجة. وأيضا سأل كارسون الشاهد إذا كان يعلم أن تيلور رجل سيء السمعة وأنه يقوم بتقديم الشبان إلى الرجال الأكبر سنا وأن البوليس يضعه تحت المراقبة، فأنكر الشاهد أيضا معرفته بهذا الموضوع، ثم سأل كارسون أوسكار وايلد:

ـ كم عدد الشبان الذين قدمهم إليك؟

ـ نحو خمسة شبان.

ـ هل كان هؤلاء الشبان فى نحو العشرين من العمر؟

ـ نعم فى العشرين أو الثانية والعشرين فصحبة الشبان تستهوينى.

ـ هل أعطيتهم نقودا؟

ـ نعم أعطيت جميع الشبان الخمسة نقودا أو هدايا؟

ـ وهل أعطوك شيئا مقابل ذلك؟

ـ أنا ! أنا ! لم يعطونى أى شيء.

ـ وهل كان تشارلس باركر واحدا من الخمسة الذين قدمهم

تيلور إليك. وماهي المناسبة؟

ـ المناسبة كانت عيد ميلاد تيلور الذى دعوته إلى الغداء وبصحبته اثنين من أصدقائه.

(هذان الصديقان هما تشارلس باركر الخادم الخصوصى وأخوه السايس والحوذى وليم باركر).

ـ وهل نشأت علاقة حميمة بينك وبينهما؟

ورد وايلد بالإيجاب دون أن يدرى أن كارسون كان ينصب له الشباك . وأضاف أن مسلك الأخوين المشار إليهما لم يكن بحال من الأحوال ينم عن وضاعة مهنتيهما. ثم سأله كارسون:

ـ كم كان عمر تشارلس باركر؟

ـ نحو العشرين وكان شبابه أحد أسباب جاذبيته لى.

ـ وهل كنت ترفع الكلفة بينكما وتسميه تشارلى.

ـ نعم.

ـ وهل كان تشارلس باركر يناديك باسمك الأول؟

ـ نعم فأنا أحب مناداتى باسم أوسكار أو مستر وايلد.

ـ كم كان المبلغ الذى أعطيته لباركر؟

ـ أعطيته نحو أربعة أو خمسة جنيهات فى الفترة التى عرفته فيها؟

ـ ولماذا؟ وماهى الأسباب؟

ـ لأنه كان فقيرا وكنت أميل إليه. وهل هناك سبب أدعى من ذلك؟

ـ وهل نشأت صداقة بينك وبين أخيه؟

ـ نعم فقد نزل كل منهما ضيفا علىّ . ومن ثم توثقت صداقتى بهما .

وأخذ كارسون يقرأ الخطاب الذى كان تشارلس باركر قد أرسله إلى أوسكار وايلد ليتقابلا من أجل قضاء أمسية ممتعة، وهنا تدخل محامى وايلد السير إدوارد كلارك ليطلب من خصمه الإطلاع على نص الخطاب المكتوب بخط اليد. وانتهز كارسون هذه الفرصة ليلقى بقنبلة أذهلت جميع الحاضرين ومفادها أن تشارلس باركر موجود فى المحكمة بشحمه ولحمه وأنه سوف يستدعيه فيما بعد للإدلاء بشهادته. ثم مضى فى استجواب وايلد قائلا :

ـ هل تعلم ما انتهى إليه أمر تشارلى باركر؟

ـ سمعت أنه التحق بخدمة الجيش كشاويش.

ـ وهل قرأت فى الصحف نبأ القبض على تيلور وباركر؟

ـ نعم قرأته .

ـ هل تعلم أنهما متهمان بممارسة الأفعال الإجرامية؟

ـ لا أعلم شيئا عن هذه التهم.

ـ وأنهما عند القبض عليهما كانا بصحبة عدد من الرجال الذين يلبسون ملابس النساء؟

ـ قرأت فى الصحف أن رجلين يرتديان ملابس النساء ويعملان فى إحدى صالات الرقص جاءا فى عربة إلى البيت وأن البوليس ألقى القبض عليهما قبل أن يدخلاه.

ومضى كارسون ليكشف النقاب عن صداقات أخرى مشبوهة عقدها وايلد مع نفر من حثالة المجتمع مثل فريد أتكنز وإرنست سكارف وسيدنى مافور. واعتلت الدهشة وجوه المحلفين عندما اعترف وايلد أنه نفحهم جميعا مبالغ من المال مقابل استمتاعه

بصحبتهم وأنه تعرف بهم عن طريق تيلور. وأضاف وايلد أنه دعا فريد أتكنز إلى قضاء بعض الوقت فى أحد فنادق باريس.

وعلى أية حال استطاع وايلد بوجه عام أثناء استجواب كارسون له الاحتفاظ بروحه المعنوية العالية وأن يجعل قاعة المحكمة تضج بالضحك من دعاباته وإجاباته الفكهة حتى تمكن كارسون أخيرا من إصابته بسهم قاتل وهو يستجويه بشأن غلام فى السادسة عشرة اسمه والتر جرانجر اعترف وايلد بأنه يعرفه. وشرح وايلد ظروف معرفته بهذا الغلام وكيف أنه تعرف به عندما كان يعمل كخادم فى بيت صديقه اللورد دوجلاس فى أكسفورد. وباغته كارسون بتوجيه السؤال التالى إليه:

ـ هل قمت فى أى وقت من الأوقات بتقبيله؟

ودون أن يدرى إنزلق وايلد فى إجابة طائشة جرت فى أعقابها مشكلات متعددة. فقد أجاب بقوله:

ـ أوه! كلا بطبيعة الحال فقد كان يخلو من كل مسحة جمال، بل إنه كان لسوء الحظ شديد القبح الأمر الذى جعلنى أشفق عليه.

وهنا انتهز كارسون هذه الفرصة السانحة وانقض على وايلد بالسؤال التالى :

ـ هل كان ذلك سبب إحجامك عن تقبيله؟

عندئذ لم يتمالك الشاهد نفسه فرد بحدة:

ـ أوه يا مستر كارسون . هذه قلة أدب من جانبك.

غير أن كارسون لم يتراجع وكرر على الشاهد السؤال نفسه:

ـ هل هذا السبب الذى تفسر به عدم تقبيلك الغلام؟

ـ أبدا.

ـ فلماذا ذكرت يا سيدى أن الغلام كان شديد القبح؟

ـ لست أدرى ماذا دعانى للقول إنه قبيح سوى أننى أحسست بلدغة سؤالك المهين. فضلا عن أنك ما فتئت تلحق بى الإهانات طوال فترة الاستجواب .. ومن المضحك أن تتخيل أن شيئا من هذا القبيل قد حدث.

ـ إذن ما الذى جعلك تذكر قبح الغلام. إننى أطلب منك أن تجيب عن سؤالى.

ـ ربما لأنك أهنتنى بتوجيه سؤال مهين لى.

ولم تلن لكارسون قناة فقد أصر على معرفة السبب الذى حدا بوايلد إلى الإشارة إلى دمامة الغلام:

ـ وهل هذا سبب لأن تقول إن الغلام كان دميم الوجه؟

وهنا ارتج على وايلد وغلبه الانفعال لدرجة أعجزته عن التحكم فى عواطفه كما أعجزته عن إنهاء مافاه به من عبارات. كل هذا وكارسون مستمر دون رحمة أو هوادة فى إرباكه وتضييق الخناق عليه.. ولم يكف عن سؤاله: «لماذا؟ لماذا؟ لماذا قلت ذلك؟» وأخيرا وبعد جهد جهيد تمكن وايلد من تجميع شتات أفكاره ليرد على خصمه قائلا: «أنت تلدغنى وتهيننى وتحاول إثارة أعصابى. وفى بعض الأحيان يتفوه الواحد منا بألفاظ مستخفة وغير مسئولة فى حين يجدر به أن يتحدث بجدية ويتدبر ما يقول. وإنى أعترف بذلك».

ـ إذن أنت قلت ما قلت على سبيل الاستخفاف غير المسئول.

ـ لقد كانت إجابتى مستخفة وغير مسئولة.

وهكذا تورط وايلد فى قول ألحق به الضرر وجر عليه القيل والقال رغم إنكاره الشديد لأية علاقة غير سوية بالشبان. ولأن كارسون استجوبه بشأن مخالطته رفاق السوء لم يجد محاميه السير إدوارد كلارك بدا من العودة إلى موضوع الخطابات المهينة

التى سطرها الماركيز كوينزبرى . وقرأ كلارك أحد هذه الخطابات التى عبر فيها كوينزبرى عن شكوكه فى أن يكون إبنه ألفريد من صلب رجل آخر، الأمر الذى جعل الهمهمة تسرى فى قاعة المحكمة. ومن فرط انفعاله أخذت أسنان الماركيز كوينزبرى تصطك ورأسه تهتز كما أخذ يكز على شفتيه فى محاولة لمغالبة دموعه. وحتى يخفف السير كلارك من الأثر السىء الذى تركه استجواب كارسون لموكله نراه يلجأ إلى قراءة بعض الفقرات الواردة فى رواية «صورة دوريان جراى» كما نراه يقرأ دفاعا عن الرواية كان وايلد قد كتبه إلى دابليو هنلى محرر مجلة شكوتش أوبزرڤر، وفيه يسعى إلى تبرير إحاطة شخصية دوريان جراى بجو من الفساد الأخلاقى كضرورة يستلزمها تطور القصة الدرامى كما حاول السير كلارك من جانبه أن يمحو شيئا من الأثر السىء الذى خلفه إعتراف وايلد بصداقته لألفريد تيلور وصحبته لرفاقه المنحرفين فذكر أن موكله تعرف بألفريد تيلور عن طريق رجل يحظى باحترام المجتمع (وهو موريس شواب ابن عم النائب العام السير فرانك لوكوود). ثم أكد وايلد أن تيلور عازف بيانو بارع وأنه لم يجد فيه ما يشين من الناحية الأخلاقية. وأضاف مؤلفنا أنه وجد أن شخصية شيلى مشوقة ومثيرة للإهتمام فهو يتعطش إلى

المعرفة ويميل إلى تذوق الفنون والآداب، الأمر الذى حدا بوايلد إلى إرسال نسخ من مؤلفاته تقديرا له ومكافأة له على بإعجابه بهذه المؤلفات.

وعندما توقفت أعمال المحكمة فى فترة الغداء شرح السير كلارك الموقف القانونى لموكله وما استجد فيه بسبب تقديمه أدلة جديدة إلى المحكمة وهى خطابات الماركيز كوينزبرى التى قرأ بعضا منها، وأخبر كلارك موكله أنه فى ضوء هذه المستجدات أصبح من حق محامى خصمه كارسون أن يعيد استجوابه. ومن ثم نصحه أن يتذرع بالصبر ويمهد نفسه للمزيد من الاستجواب. الأمر الذى أصاب موكله بالذعر، فقد خشى وايلد أن يستجوبه كارسون من جديد بشأن حادثة أخفاها فى طى الكتمان مفادها أن فندق ألبمارل قام ذات مرة بطرده فى منتصف الليل لأنه ضبطه برفقة غلام . وبدأت الشكوك تساور محاميه السير كلارك فى أن اتهامات كوينزبرى قد يكون لها أساس من الصحة. وأحس هذا المحامى بالخطر الداهم يتهدد موكله إذا اتسعت رقعة القضية. ولهذا رأى أن الحكمة ومصلحة موكله تقتضيان لم الموضوع وعدم توسيع نطاقه. فاقترح على موكله إنهاء الإدعاء وغلق ملف القضية واستبعاد شهادة اللورد ألفريد دوجلاس ضد

والده الماركيز كوينزبرى. بهدف إظهار شذوذه وقسوته فى معاملة عائلته، واضطر وايلد صاغرا إلى قبول نصيحة محاميه والتنازل عن القضية.

وتقدم كارسون مرة أخرى للدفاع عن الماركيز كوينزبرى فقال إن الماركيز على حق فى سعيه إلى حماية ابنه من أثر أوسكار وايلد السىء ومخالطته الأشرار دون اعتبار للفارق الكبير فى السن والمكانة الاجتماعية. وركز كارسون هجومه على ألفريد تيلور بوصفه أس البلاء. وبمجرد أن اقترح كارسون استدعاء هؤلاء الشبان لاستجوابهم تأكد السير كلارك من دقة وحرج موقف موكله. تناول كارسون علاقة وايلد بوود الذى أراد ابتزازه بسبب مجموعة الخطابات التى أرسلها إلى اللورد دوجلاس وشرح لهفة مؤلفنا على استرداد هذه الخطابات بأى ثمن وكيف أنه دفع إلى وود ستة عشر جنيها استرلينيا كى يغادر البلاد ويرحل نهائيا إلى نيويورك . وإدراكا منهم لخطورة موقف موكلهم عقد محامو وايلد جلسة استشارية لتحديد ما ينبغى اتخاذه من خطوات. وبات من الواضح أن المحكمة سوف تبرىء ساحة الماركيز كوينزبرى وأن النيابة العامة قد ترفع قضية ضد وايلد لحماية المجتمع منه

فنصحوه بسحب دعواه وقبول اتهام خصمه له بأنه يتصرف كما يتصرف اللواطيون حتى تنتهى المسألة عند هذا الحد، فلا يصدر النائب العام أمرا بالقبض عليه أثناء المحاكمة بتهمة الممارسة الفعلية للواط، يقول السير إدوارد كلارك فى هذا الشأن فى مذكراته غير المنشورة: «عندما انفردت بالمستر وايلد أبلغته أنه يكاد يكون من المستحيل فى ضوء كافة الظروف إقناع المحلفين بإدانة أب يسعى إلى إنقاذ ابنه مما يعتقد أنها صحبة شريرة، وقلت له إننى بعد أن فكرت مليا فى الموضوع أنصحه حفاظا على مصالحه أن يسمح لى بإصدار هذا البيان أمام المحكمة وأن أقوم بسحب الدعوى وأوضحت له أن القضية إذا نظرت حتى النهاية ووجد المحلفون أن اتهامات الماركيز لها ما يبررها فسوف يقوم القاضى بكل تأكيد بالأمر بالقبض عليه. واستمع وايلد بهدوء وقتامة وشكرنى على نصيحتى وقال إنه على استعداد للتصرف بمقتضاها. وقلت له أنه ليست هناك أية ضرورة لمثوله أمام المحكمة أثناء إلقاء هذا البيان. وكنت آمل وأتوقع منه أن ينتهز هذه الفرصة السانحة للهرب خارج البلاد. وأعتقد أنه كان من السهل عليه أن يفعل هذا.

وكما توقع السير كلارك استمر كارسون في هجومه على وايلد وهدد باستدعاء أستاذ التدليك والخدم العاملين بفندق سافوى فى لندن كى يدلوا بشهادتهم للتدليل على طبيعة علاقة المستر وايلد بزواره في الفندق. وهنا جذب السير كلارك زميله كارسون من روب المحاماة ودار بينهما حديث هامس عرض عليه كلارك أن يسحب الدعوى. فوافق كارسون على ذلك. ثم قام السير كلارك فعلا بسحب الدعوى وأقر بأن موكله يعترف بأن الماركيز كوينزبرى غير مذنب عندما قال عنه إنه يبدو وكأنه واحد من اللواطيين. فحكم القاضى ببراءة الماركيز كما حكم له بمصاريف القضية.

وبعد ذلك تسلل وايلد خارج مبنى المحكمة من باب جانبى حتى لا يتعرض لتهجم الجمهور عليه واستهزائهم به. وأمام المحكمة اجتمعت بعض العاهرات اللاتى رقصن ابتهاجا بهذا الحكم لأنهن رأين في ممارسات وايلد الجنسية الشاذة منافسة تضر بمصالحهن: وبمجرد خروج الماركيز من قاعة المحكمة بعث إلى غريمه بالرسالة المستفزة التالية : «إذا سمحت لك الدولة بمغادرة أراضيها فإن هذا من مصلحتها. ولكنك إذا اصطحبت ابنى معك فسوف أتبعك أينما تذهب وأضربك بالرصاص».

المحاكمة الثانية

غادر أوسكار وايلد مبنى محكمة الأولد بايلى نحو ظهيرة يوم ٥ إبريل ١٨٩٥ يرافقه صديقاه اللورد ألفريد دوجلاس وروبرت روس وتوجه ثلاثتهم إلى فندق قريب أرسل منه وايلد إلى محرر جريدة الايفنج نيوز الخطاب التالى:

«سيدى ،

كان يستحيل على أن أثبت قضيتى دون أن يشهد اللورد ألفريد دوجلاس ضد والده رغم أن اللورد دوجلاس كان شديد اللهفة على الإدلاء بهذه الشهادة، غير أنى منعته من أن يفعل ذلك. وحتى أجنبه مثل هذا الوضع الأليم صممت على الإنسحاب من القضية وأن أضع على كاهلى كل العار والشنار الناجمين عن مقاضاة اللورد كوينزبرى».

وفى الوقت نفسه أرسل وايلد رسالة عاجلة إلى زوجته يطلب فيها الإمتناع عن مقابلة أى أحد غير الأصدقاء، ثم توجه الأصدقاء الثلاثة إلى مكتب المحامين لويس ولويس حيث قابلوا

السير جورج لويس الذى التمس وايلد لديه النصح والمشورة فرد عليه هذا المحامى قائلا: «ما الفائدة من مجيئك إلىّ الآن؟ ليس بوسعى أن أفعل أى شىء. ولو أنك وضعت عقلك فى رأسك وأحضرت لى بطاقة كوينزبرى قبل أن تفعل أى شىء لقمت بتمزيقها وإلقائها فى النار ولما جعلت من نفسك مسخة ومثارا للإستهزاء».

لم يضيع الماركيز كوينزبرى أى وقت. فقبل أن يتوجه وايلد لإستشارة جورج لويس . كان هذا الرجل قد أرسل نسخة من أوراق القضية لمدير النيابة. كما سلم باليد نسخة منها إلى مستر أسكويت وزير الداخلية والمستشارين القانونيين السير روبرت ريد وسير فرانك لوكوود. وأصدر وزير الداخلية تعليماته بالقبض على وايلد أينما وجد. وفي غضون ساعات أصدر القاضى فى محكمة بوستريت أمرا بالقبض عليه غير أنه تعمد إرجاء إصدار هذا الأمر لأكثر من ساعة ونصف ساعة يحدوه الأمل أن ينتهز وايلد هذه الفرصة السانحة للحاق بآخر قطار يقله إلى أوربا. ولم يصدر القاضي الأمر بالقبض عليه إلا بعد فوات موعد تحرك القطار.

كان وايلد وقتئذ نزيلا فى فندق كادوجان يحيط به نفر من أصدقائه . وعبثًا نصحه صديقه روبرت روس بالسفر فورا إلى

ميناء دوفر ومنه إلى فرنسا. حتى زوجته تمنت لو أنه غادر البلاد. ومن المؤسف أنه ظل مترددا وعاجزا عن اتخاذ قرار المغادرة حتى صدر بالفعل أمر القبض عليه. حينئذ أخذ يولول ويندب حظه العاثر. ويعض بنان الندم على فوات أوان الهرب. وفى تلك الأثناء زاره محرر بجريدة الستار ليبلغه أنه قرأ بنفسه الأمر الصادر بإلقاء القبض عليه على أشرطة التيكرز. وامتقع وجه وايلد وأصفر وأخضر عند سماعه هذا النبأ. ولم يجد مؤلفنا ما يفعله غير انتظار وقوع البلاء على رأسه ساعيا إلى التخفيف من وطأتها عليه عن طريق احتساء الخمر. كان ذلك نحو الخامسة من مساء يوم ٥ ابريل ١٨٩٥.

وفى حوالى الساعة السادسة والنصف حضر إلى الفندق ضابطان من سكوتلانديارد ليطرقا باب الغرفة ويسألا عن وايلد الذى كان يجلس بجوار المدفأة على كرسى فوتيل وهو يدخن لفافة تبغ. وعرفهما وايلد بنفسه. وقال أحدهما وهو المفتش ريتشارد: «نحن ضابطا شرطة ومعنا أمر بالقبض عليك بتهمة ارتكاب أعمال مخلة بالآداب. وإنى أطلب منك أن تصحبنى إلى قسم البوليس». وسأله وايلد إذا كان بالإمكان الإفراج عنه بكفالة، فرد عليه بقوله إن هذه مسألة يقررها القاضى. واستأذن وايلد من ضابط البوليس

أن يترك رسالة إلى صديقه اللورد دوجلاس يطلب منه أن يتوجه إلى مديرى مسرح سانت جيمس ومسرح هاى ماركت اللذين كانا يعرضان مسرحياته للحضور إلى قسم البوليس التابع لبوستريت كى يدفعا الكفالة المطلوبة للإفراج عنه. وكذلك طلب وايلد من صديقه إرسال برقية إلى محاميه للحضور.

واقتاد الضابطان أوسكار وايلد إلى مبنى سكوتلانديارد حيث وجهت إليه تهمتا التآمر وارتكاب أفعال مخلة بالآداب مع عدد من الذكور. وتساءل وايلد إذا كان قرار الاتهام يذكر تواريخ بعينها فقال له مفتش البوليس إن التاريخ المذكور فى أمر القبض عليه هو ٢٠ مارس ١٨٩٣ إلى جانب عدة تواريخ متباينة. وبعد خروجه من سكوتلانديارد اقتيد المتهم إلى قسم شرطة بوستريت. وطبقا للتعليمات المعمول بها تم تفتيش المقبوض عليه فتبين أنه يحمل مائتى جنيه استرلينى وبعض الأوراق وخطابا كان قد تلقاه من صديقه تيلور يدل على أن هذا الرجل كان يدرك .أن المفتش ليتل تشايلد يراقبه وأن حجرته تعرضت للتفتيش أثناء غيابه عنها. أما الأوراق فكانت مجموعة فواتير الأشياء التى اشتراها المتهم من بعض المحلات دون أن يسدد ثمنها مثل حافظات السجائر وبعض الحلى. وأودع وايلد فى زنزانة أوصد بابها عليه طيلة الليل.

وعاد اللورد دوجلاس (الذى كان قد ترك وايلد فى مشوار) إلى الفندق ليكتشف ماحدث لصديقه فى غيابه. وهناك وجد رسالة وايلد فى انتظاره، وتوجه اللورد دوجلاس بالفعل إلى مديرى مسرحى سانت جيمس وهاى ماركت، وطلب منهما الحضور لدفع كفالة لإخراج المؤلف المسرحى من الحبس ولكنهما رفضا، وسرعان ما انتشر خبر القبض على وايلد فى لندن انتشار النار فى الهشيم فانتهزت كثير من الصحف هذه الفرصة للإنقضاض عليه والفتك به والتشهير بمذهبه الجمالى فى الأدب. وكذلك التشهير بقوله إنه لا يوجد فى الفن شيء اسمه الأخلاق. فعلى سبيل المثال كتب دابليو هنلى فى الناشيونال أويزرفر أن كل الانجليز الأصحاء العقل يدينون بالفضل للماركيز كوينزبرى لأنه حطم الداعر وايلد رائد المنحلين وأظهره على حقيقته وفضح مفاهيمه ومفاهيم مدرسته الأدبية القميئة وأن الوقت قد آن كى تختفى هذه المدرسة من الوجود.

وعند تقديم أوسكار وايلد للمحاكمة للمرة الثانية يوم ١٩ إبريل ١٨٩٥ حاول محاميه ترافيرس همفريز أن يدفع كفالة للإفراج عنه. غير أن القاضى رفض الإفراج عنه كما رفض الإفراج عن زميله ألفريد تيلور الذى تم القبض عليه أيضا. وكانت

حجة القاضي في ذلك أن التهمة الموجهة ضد وايلد جد خطيرة وأن الدلائل التي تشير إليها صحيحة. ولا غرو فقد تقدم ثلاثة من حثالة المجتمع الانجليزى هم ألفريد وود وتشارلس باركر وفريد أتكنز الذين سبق الإشارة إليهم أثناء المحاكمة الأولى بشهادة مفادها أن وايلد تعرف بهم بهدف ممارسة الرذيلة وأنه أتى معهم بأفعال مخلة بالأدب في أماكن وأوقات مختلفة وقد قام كل من أستاذ التدليك وخادمة فندق سافوى بتأكيد ذلك. والجدير بالذكر أن شهادة أتكنز تركت أبلغ الضرر. فقد ذكر أنه أثناء إقامته مع وايلد في باريس اكتشف عند رجوعه من المسرح إلى الفندق أن شابا اسمه موريس شواب يقتسم الفراش مع وايلد. ومن ناحيته عرض السير كلارك استعداده واستعداد مساعديه ويلى ماثيوز وترافيرس همفريز للاستمرار في الدفاع عن موكله السابق مجانا: وقبل وايلد هذا العرض معبرا عن شكره وامتنانه. وكانت شهامة السير كلارك سببا في زراية زملائه المحامين به فقد ساءهم أن يتطوع للدفاع عن رجل سيء السمعة. وسرت شائعات قوية بقرب إلقاء القبض على اللورد دوجلاس غير أن الأدلة ضده لم تكن تكفى لتقديمه إلى المحاكمة. وعبثا حاول أصدقاء اللورد دوجلاس وعائلته نصحه بمغادرة البلاد فقد أصر في عناد مجنون على البقاء

فى انجلترا لحين انتهاء محاكمة صديقه وايلد. غير أن السير إدوارد كلارك طلب إليه الابتعاد عن موكله ومغادرة البلاد حتى لا يزداد وضعه سوءا فاستجاب إلى هذا الطلب وشد الرحال إلى فرنسا. الأمر الذى كان له وقع الصاعقة على وايلد فقد كان يجد شيئا من السلوى والعزاء فى زيارات اللورد دوجلاس المتكررة له فى السجن. وكثيرا ما كانت دموع وايلد تنهمر على خديه من فرط الأسى. وعندما علم بأمر سفر صديقه إلى الخارج اسودت الدنيا فى وجهه وضعفت قدرته على تحمل الفاجعة وخاصة لأن الصحافة البريطانية انقضت عليه كوحش كاسر ينهش سمعته. وتضافرت الطبقة المتوسطة التى تضمر لفنه أشد العداء على الفتك به والنيل من قيمة أدبه وتنافس المنافقون من دعاة البيوريتانية الأخلاقية فى تسديد الطعنات إليه. وإمعانا فى الزراية به نشرت الصحف كتيبات تتضمن أكثر جوانب المحاكمة إثارة تبيعها فى شوارع لندن ونواصيها.

وحلت بوايلد مصيبة أفدح عندما انكمش دخله بشكل واضح بعد أن امتنع الناشرون عن نشر أعماله وقام مسرح الهاى ماركت بسحب مسرحية «زوج مثالى» من العرض كما عجل مسرح سانت جيمس بإنهاء عروض مسرحيته «أهمية أن يكون المرء

جادا».. حتى الممثلة المعروفة سارة برنارد التى مثلت دور سالومى فى مسرحيته المعروفة بهذا الاسم رفضت أن تعطيه مبلغا من المال كمقدم لحقوقه عن أدائها لهذه المسرحية. وتكاثرت عليه الديون فاجتمع الدائنون لبيع منزله ومحتوياته فى مزاد عام بأزهد الأسعار وانتهز بعض السفلة هذه الفرصة فاستولوا على بعض مخطوطات كتبه الأصلية واحتفظوا بها لأنفسهم. وعبثا حاول محامو وايلد تأجيل القضية حتى يتمكنوا من دراستها دراسة وافية وحتى تهدأ حدة عداء الناس له. فقد أصر القاضى على أنه ليس هناك ما يبرر التأجيل. فقرر الدفاع عن وايلد أن يقاتل حتى النهاية لإثبات براءة موكله.

وفى يوم ٢٦ ابريل عام ١٨٩٥ على وجه التحديد ظهر أوسكار وايلد فى قفص الاتهام فى محكمة الأولد بايلى أمام القاضى السير تشارلس آرثر ، ومثل الإدعاء فى تلك القضية المستر آرثر جيل وقام بالدفاع عن وايلد نفس المحامين الثلاثة الذين سبق لهم الدفاع عنه فى المحاكمة الأولى (وهم كما أسلفنا السير إدوارد كلارك وويلى ماثيوز وترافيرس همفرين). وتولى ج. ب. جرين الدفاع عن تيلور . ووجه الإدعاء خمسة وعشرين اتهاما إلى كل من أوسكار وايلد وألفريد تيلور فى عريضة اتهام واحدة

جمعت بينهما. ومن بينها ارتكاب هذين الرجلين أفعالا منافية للأخلاق، فضلا عن التآمر لنشر الرذيلة والانحلال، الأمر الذى يشكل انتهاكا للقانون الجنائي المعدل لعام ١٨٨٥. وتناولت عريضة الاتهام أسماء الشبان والغلمان المنحرفين الذين اشتركوا مع المتهمين فى الاتيان بأفعال مخلة بالآداب. وهم تشارلس باركر وأخوه وليم باركر وفريدريك (فريد) أتكنز وسيدنى مافور وألفريد وود وإدوارد شيلى. وإلى جانب اتهام تيلور بأفعال منافية للأخلاق وجهت عريضة الاتهام إليه تهمة القوادة وتسهيل حصول وايلد على الغلمان . وأنكر كل من وايلد وتيلور التهم الموجهة ضدهما. ويدا من الواضح أن هيئة القضاء والمحلفين أظهرت تحيزا ضد المتهمين منذ البداية. فقد كان كافيا لإثارة اشمئزازهم وصف الإدعاء لمسكن تيلور الواقع فى شارع ليتل كوليدج بلندن بستائره السميكة المسدولة وشموعه المشتعلة طول الليل والنهار حتى لا يعرف الناظر حقيقة مايدور بداخلها. فضلا عن عبق العطور النفاذة المثيرة التى ملأت أرجاء البيت، وذكر الإدعاء أن تيلور كان على صلة وثيقة بعدد من الشبان الذين يبيعون أجسادهم لذكور آخرين مقابل مبالغ من المال، وأضاف الإدعاء أن تيلور لم يمارس اللواط مع هؤلاء الشبان فحسب بل كان حلقة الاتصال بينهم وبين

بعض الشواذ جنسيا من الأثرياء والموسرين. وضرب الإدعاء المثل بالأخوين تشارلس ووليم باركر اللذين مارس تيلور معهما اللواط قبل تقديمهما إلى أوسكار وايلد بهدف الحصول على المال الوفير. وعرض الإدعاء فيما عرض لعلاقة وايلد بالغلام مافور وكيف أن وايلد كان يسمح له بأن يناديه باسمه الأول رغم أنه في مثل عمر والده. واستمع وايلد وهو واقف بجوار تيلور في قفص الاتهام إلى هذه الاتهامات فبدا شاحبا ممتقع الوجه أشعث الشعر تظهر عليه أمارات الإعياء.

كان تشارلس باركر أول من أدلى بشهادته فقال إنه يبلغ من العمر واحدا وعشرين عاما وأنه تعرف على تيلور عندما كان عاطلا في بداية ١٨٩٣ في بار مطعم سانت جيمس وكان معه أخوه وليم باركر، حيث دعاهما تيلور لاحتساء قدحين من الخمر. ودار حديث تيلور حول المومسات في ميدان بيكاديللي وكيف أن الحمقى من الرجال وهم كثيرون يضيعون أموالهم عليهن وعلى طلائنهن الزائف في حين أن قلة من الرجال الحصفاء يسلكون سبيلا آخر. وأضاف أنه يسهل على الأخوين العاطلين الحصول

على المال لو أنهما سلكا السبيل الآخر. وفهم الأخوان مرمى حديثه وأعطياه عنوانهما قبل الإنصراف. وفيما بعد قام تيلور بترتيب لقاء بينهما وبين وايلد فى حجرة منفصلة بأحد المطاعم حيث أعدت مائدة طعام لأربعة أشخاص هم وايلد وتيلور والأخوان باركر ليقول له: «أريد هذا الغلام لى». ودعاه ليذهب معه إلى فندق سافوى. وهناك قدم إليه أديبنا مزيدا من الخمر ثم طلب منه اصطحابه إلى غرفة النوم حيث مارس اللواط معه وبعدئذ نفحه جنيهين وطلب منه أن يعود إليه فى نفس الفندق بعد أسبوع. وبعد أن فعل معه نفس الشىء أعطاه هذه المرة ثلاثة جنيهات . واتضح من شهادة تشارلس أن وايلد أهداه حافظة سجائر فضية وخاتما من الذهب. وأضاف الشاهد أن وايلد دعاه إلى منزله فى تاميت ستريت ليشاركه فراشه غير أنه غادر البيت فى وقت باكر من صبيحة اليوم التالى قبل أن يستيقظ أهل البيت، واعترف الغلام أيضا أن وايلد اصطحبه إلى فندق ألبمارل حيث فعل معه نفس الشىء . وذكر الشاهد أنه زار تيلور فى منزله حيث رآه يرتدى ملابس النساء وحيث قابل عددا من أصدقائه أمثال أتكنز وورد

وسكارف. وعندما ضيق السير كلارك محامي وايلد الخناق عليه اعترف تشارلس بأن الشرطة ضبطته وهو يمارس الدعارة مع الذكور وأنه سبق أن ابتز ثلاثين جنيها استرلينيا من أحد الأثرياء نظير السماح له بممارسة اللواط معه. وحتى يشكك السير كلارك في صلاحية شهادة هذا الرجل الفاسق نراه ينتزع من شفتيه اعترافا آخر بأنه لص سرق ملابس آخر مخدوم له. ولكن تشارلس حاول الدفاع عن نفسه بقوله إنه أعاد الملابس المسروقة إلى صاحبها، وسعى كلارك أيضا إلى إثبات أن زيارة تشارلس لموكله أمر لا غبار عليه ولا ينبغي أن تثير الأقاويل بدليل اعتراف هذا الشاهد بأن هذه الزيارات كانت تتم جهارا أمام مسمع ومرأى العاملين في فندق سافوي وغيره من الفنادق.

وتلت شهادة تشارلس باركر شهادة أخيه السايس وليم باركر الذي قال إن مضيفهم الذي دعاهم للاحتفال بعيد ميلاد تيلور كان يطعم أخاه بالشوكة والملعقة اللتين يستخدمهما في إطعام نفسه فضلا عن أن وايلد كان ينقل خمرة الشيري من فمه ليضعها في فم تشارلس. وذكر وليام أنه انفرد بأخيه في فندق

سافوى فانسحب مع تيلور الذى قال معلقا إن أخاه محظوظ لأن أوسكار كريم ومستعد أن يصرف كل ماله على الغلام الذى يهواه.

ثم جاءت شهادة أربعة نساء ثلاثة منهن من أصحاب البيوت اللائى قمن بتأجير مساكن لكل من تيلور وتشارلس باركر فى أوقات مختلفة. قالت إحداهن وهى المسز إلين جرانت أن تيلور استأجر منها أربع غرف فى عقارها الواقع فى ١٣ شارع ليتل كوليدج نظير ثلاثة جنيهات وأنه وضع الستائر الكثيفة على نوافذ منزله حتى يمنع ضوء النهار تماما من اختراقها. وأكدت ما سبق لمحامى كوينزبرى أن ذكره وهو أن المنزل كان يفوح بعبق البخور والعطور وأن تيلور كان يحتفظ فيه بباروكة وفساتين وجوارب نسائية كما أنه كان يرصع قميص نومه بدبوس بروش مصنوع من الذهب. وأضافت أن شرطيا جاءها فى أغسطس ١٨٩٣ ليطلب منها إلقاء نظرة على البيت من الداخل. وقررت الشاهدة أنها سمعت اسم أوسكار يتردد على لسان تيلور ولكن أنظارها لم تقع عليه قط. وشهدت صاحبة بيت أخرى اسمها المسز لوسى رمز بى أنها قامت بتأجير حجرة نوم لتشارلس باركر فى منطقة تشلسى عام ١٨٩٣ وأنها طلبت منه إخلاء الغرفة بعد مضى أسبوعين على شغله لها بسبب شكوى ساكنة أخرى هى المسز مارجرى

بانكروفت التى حضرت أيضا للمحكمة للإدلاء بشهادتها. قالت هذه السيدة فى شهادتها أنها رأت وايلد التى كانت تعرف وجهه يحضر للبيت فى وقت متأخر جدا من الليل ليغادره بصحبة شاب تعتقد أنه تشارلس باركر وأنهما استقلا نفس العربة التى جاء وايلد فيها. الأمر الذى أثار شكوكها.

وذكرت سيدة ثالثة هى المسز صوفيا جراى أنها أجرت غرفتين لتيلور فى الفترة من أغسطس إلى ديسمبر ١٨٩٣ وأنها رأت كلا من وايلد وباركر هناك. ولم تستغرق زيارة وايلد لتيلور سوى بضع دقائق، فقد لاحظت أن زوارا آخرين ينفردون بتيلور الذى زعم أنهم يلتجئون إليه للبحث عن وظائف . وأضافت مسز جراى أن تيلور ترك مسكنه وفيه صندوق من الأوراق قامت بتسليمه إلى محامى الماركيز كوينزبرى.

وجاء دور المخبر السرى، وهو المفتش فردريك كيرلى، ليدلى بشهادته فقال إنه فحص الصندوق ليجد فيه الورقة التى كان تشارلس باركر قد كتب عليها عنوانه الذى أعطاه لوايلد.

ثم نودى على الشقى المبتز ألفريد وود الذى قال إنه كان يعمل كاتبا قبل أن يفقد وظيفته فى يناير ١٨٩٣ وهو الشهر الذى

قابل فيه تيلور لأول مرة. واعترف وود أنه أمضى ثلاثة أسابيع مع تيلور وينام فى فراش واحد فى منزله. وبعد مضى ما يقرب من شهر من تعرفه بتيلور تعرف هذا الشقى بأوسكار وايلد عن طريق اللورد ألفريد دوجلاس الذى أرسل إليه برقية تبلغه بالتوجه إلى مقهى رويال فى موعد محدد لمقابلة وايلد. وبعد أن تعرف عليه وايلد وقدم إليه نفسه دعاه إلى شرب الخمر وتناول العشاء معه فى حجرة منفردة فى أحد المطاعم. وأضاف وود أن مضيفه أثناء العشاء كان يمد يده فى بنطلونه ويضطره إلى أن يفعل نفس الشيء معه ، ويستطرد وود قائلا إنه لم يسمح لمضيفه بالإتيان بالفاحشة إلا بعد أن ابتلع كمية من الخمر. وقبل أن يصطحبه وايلد ليفعل به ما يشتهى أعطاه حوالى ثلاثة جنيهات ليشترى بها بعض الأشياء فضلا عن أنه فى مناسبة أخرى اشترى له ستة قمصان وبعض الياقات والمناديل وساعة من الفضة وسلسلة. وحول خطابات وايلد إلى اللورد ألفريد دوجلاس قال وود إنه لا يذكر عددها كما أنه لا يذكر الطريقة التى أرجعها بها إلى وايلد الذى أعطاه ثلاثين جنيها، ولأن هذا المبلغ لم يكن كافيا لسفره إلى أمريكا فقد أضاف إليه فيما بعد خمسة وعشرين جنيها أوصلها إليه عن طريق مرسال. وهكذا تمكن وود من السفر إلى

أمريكا ولكنه عاد منها بعد فترة وجيزة. وقام السير إدوارد كلارك باستجوابه وسؤاله عن واقعة استيلائه على ثلاثمائة أو أربعمائة جنيه من أحد الأثرياء فأجاب بأن زميله ألن هو الذى استولى على هذا المبلغ وأنه أعطاه مائة وخمسة وسبعين جنيها وأعطى تشارلس باركر ثلاثين جنيها ثم احتفظ بالباقي لنفسه. وذكر وود في شهادته بأنه استولى على خطابات وايلد إلى اللورد دوجلاس في الفترة بين يناير ومارس ١٨٩٣ أثناء وجوده في أكسفورد، وأضاف وود أنه لا يذكر طريقة إرجاعه الخطابات إلى وايلد ولكنه يذكر أن أحد هذه الخطابات كان ناقصا وأن ألين هو الذى احتفظ به بعد أن أخذه من جيب زميله وود. ثم جاء السفرجي توماس برايس الذى يعمل في فندق سانت جيمس ليشهد أن وايلد كان نزيلا في الفندق فى الفترة من أكتوبر ١٨٩٣ حتى ابريل ١٨٩٤ حيث استقبل نفرا من حثالة القوم أمثال تشارلس باركر وأتكنز وسكارف وشاب آخر يدعى بارفورد ورد اسمه في التحقيق لأول مرة.

ثم استدعي فريد أتكنز للإدلاء بشهادته فقال إنه يعمل كممثل كوميدى وكاتب فى مكتب للمراهنة وأنه تعرف على أوسكار وايلد عن طريق تيلور. وذكر أتكنز أن وايلد دعاه للسفر والإقامة

معه بعض الوقت فى باريس، ووصف أتكنز أول عشاء تناوله معه قبل رحيلهما إلى باريس فقال إن مضيفه طوقه بذراعه وعبر عن غرامه به. وأضاف أنه طبع قبلة على وجنتى السفرجى الذى يقوم بخدمتهما فى المطعم. واستطرد أتكنز أنه ذهب فى إحدى الأمسيات لمشاهدة عروض كاباريه الطاحونة الحمراء المعروف فى باريس، ولما عاد إلى الفندق فى ساعة متأخرة اكتشف أن وايلد يتقاسم الفراش مع شاب اسمه سكواب. وهنا تدخل محامى وايلد وتقدم لاستجواب أتكنز بهدف إثبات أنه رجل مبتز وسىء السمعة فسأله عن واقعة اشتراكه مع زميل له فى ابتزاز مائتى جنيه من رجل ثرى من مدينة برمنجهام. ولكن أتكنز أنكر هذه الواقعة إنكارا تاما. وعندئذ أسر المحامى بتعليماته إلى واحد من مساعديه الذى خرج على التو ليأتى بالدليل على كذب الشاهد.

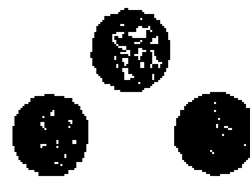
وفى تلك الأثناء استمعت المحكمة إلى شهادة مسز مارى أبلجيت مديرة البيت الذى عاش فيه أتكنز ما يقرب من شهر. قالت هذه المرأة إن وايلد درج على زيارة أتكنز مرتين فى أسبوع واحد وأن خادمة حجرته شكت لها من حالة ملاءات السرير بعد كل زيارة له تاركا عليها بقعا غريبة تلطخها. وتلاها الشاب سيدنى بافور الذى شهد بأن وايلد أعطاه حافظة سجائر فضية كهدية ،

ولكنه أنكر إنكارا تاما أن شيئا منافيا للأخلاق حدث بينهما. والجدير بالذكر في هذا الصدد أن شهادة سيدني مافور هذه تعارضت مع شهادته السابقة في قسم البوليس. ويرجع السبب في ذلك إلى أن اللورد ألفريد دوجلاس ضغط عليه حتى يغير أقواله أمام المحكمة. ثم استدعى إدوارد شيلي للشهادة فأنكر وجود أية علاقة آثمة بينه وبين مؤلفنا ، وأضاف أنه قرر أن يقطع كل صلة تربطه به عندما أدرك سوء سمعته. وذكر شيلي أنه ترك مكتب الناشرين الذى يعمل فيه بسبب معايرة زملائه له وغمزهم ولمزهم عليه من جراء علاقته المشبوهة بوايلد. واعترف شيلي في استجوابه أنه اقتيد ذات يوم إلى قسم البوليس بسبب اعتدائه على والده وأنه التجأ إلى وايلد كي يدفع له كفالة الإفراج المطلوبة.

ثم طلب السير إدوارد كلارك استدعاء أتكنز مرة أخرى للشهادة. وهنا أبرز هذا المحامي محضر البوليس الذى تحرر للشاهد بسبب ابتزازه المال من أحد الأثرياء عن طريق إتباع أساليب التهديد والبلطجة. وبسبب أقواله المتضاربة والكاذبة وجهت المحكمة إليه تهمة الشهادة الزور. وبعد ذلك أدلى صاحب فندق ألبمارل بشهادته . فقال إنه لاحظ أن عددا كبيرا من الشبان والغلمان يزورون وايلد في الفندق ويبيتون معه ولهذا طلب منه أن

يدفع حسابه ويغادر الفندق ومما زاد الطين بلة أن المحكمة استمعت إلى أنتونيو ميج أستاذ التدليك بالفندق فشهد بأنه دخل يوما ما على وايلد فى حجرته لعمل التدليك المعتاد لزبونه وايلد فوجد شابا راقدا فى سريره فى حين كان وايلد نفسه يتأهب لارتداء ملابسه. وأراد وايلد أن يصرف أستاذ التدليك فاعتذر له بأنه مشغول للغاية وأن صحته تحسنت فلم يعد بحاجة إلى تدليك. ثم جاءت خادمة الغرفة لتؤكد ما قاله أستاذ التدليك ، فقد قالت إن ملاءات السرير كانت تلطخها بقع غير مألوفة. وهذا ما أيدته صاحبة الفندق فى شهادتها.

وهكذا بات من الواضح أن الخطر يحيق بأوسكار وايلد وأن محاميه السير إدوارد كلارك ـ رغم براعته ـ يقاتل من أجل قضية خاسرة.



استغرقت هذه الإستجوابات ثلاثة أيام متتالية. وأخيرا تقدم ممثل الإدعاء (أو النيابة العامة) ويدعى تشارلس جيل لاستجواب أوسكار وايلد بشأن إنتاجه الأدبى. وعلق السير إدوارد كلارك على ذلك بقوله إنه ليس من العدل أن يحكم المرء على أى إنسان من خلال مؤلفاته. وأكد كلارك أن أعداء وايلد درجوا دون وجه حق

على قراءة معانى خبيثة فى طيات مؤلفاته وبالذات رواية «صورة دوريان جراى». وعاب كلارك على أن الإدعاء لم يكتف باستجوابه بشأن مؤلفاته فحسب بل أيضا بشأن مؤلفات غيره مثل قصة «الكاهن وتابعه الغلام» إلى جانب الرواية الفرنسية التى تحمل عنوان «فى الاتجاه المعاكس». ويعتبر تعليق السير كلارك إشارة واضحة لاستجواب كارسون لموكله فى أثناء المحاكمة الأولى. وذهب كلارك أنه ليس أدل على براءة موكله من أنه لم يخش أن يثير هذه القضية أمام الرأى العام وأنه كان باستطاعته أن يهرب من انجلترا ولكنه آثر البقاء فيها ليواجه أية اتهامات يوجهها إليه شانئوه.

لم يمنع هذا ممثل الإدعاء من إعادة استجواب وايلد بشأن مؤلفاته كما سبق لكارسون أن فعل. قال وايلد أنه استأجر لبعض الوقت غرفا بفندق جيمس لأنه أراد أن يعيش فى جو هادىء يساعده على العمل والإنتاج الأدبى ويبعده عن صخب ولديه . بدأ تشارلس جيل يستجوبه بصدد «الحرباء» ومدى مساهمة اللورد ألفريد دوجلاس فى تحرير هذه المجلة. فضلا عن رأيه فيما نشره دوجلاس فيها من قصائد وأشعار وبالذات قصيدتيه «فى مدح العار» و«عشقان». وعن القصيدة الأولى قال إن الشاعر هنا كان

يمتدح التواضع وليس العار في قصيدته. وعن القصيدة الثانية سأله تشارلس جيل ما يعنيه الشاعر بقوله: «العشق الذى لا يجسر أن يبوح باسمه» وهنا دب الحماس فى قلب وايلد الذى أجاب فى صوت مؤثر بليغ غلبه الشجن وتردد صداه فى قاعة المحكمة التى ران عليها الصمت العميق: «الحب الذى لا يجرؤ أن يذكر اسمه في هذا القرن هو تلك المودة العظيمة التى تنشأ بين رجل متقدم فى العمر وشاب يصغره فى السن. مثل الحب الذى كان يصل داود بيوناثان ومثل الحب الذى جعله أفلاطون حجر الزاوية فى فلسفته ومثل الحب الذى نجده فى سوناتات ميكلا نجلو وشكسبير. إنه تلك المودة الروحية العميقة التى تجمع بين النقاوة والكمال. وهو الحب الذى يلهم الأعمال الفنية العظيمة، ويسرى فى أرجائها مثل أعمال ميكلا نجلو وشكسبير ومثل هذين الخطابين الذين كتبتهما بصورتهما الراهنة». ثم انقضت فترة من الصمت البليغ استأنف بعدها وايلد كلامه قائلا: «إن هذا الحب يساء فهمه فى هذا القرن إلى الحد الذى يمكن وصفه بأنه «الحب الذى لا يجرؤ أن يبوح باسمه» والذى بسببه أجد نفسى هنا فى قفص الاتهام. إن هذا الحب جميل وبديع بل إنه أنبل صورة يمكن للمودة أن تتخذها . وليس هناك شىء غير طبيعى فى هذا الحب، فهو حب

فكرى كالذى نجده بصورة متكررة بين رجل متقدم فى العمر وشاب يصغره سنا. ففي حين يملك الرجل المتقدم فى العمر الفكر، يملك الشاب كل الفرحة والأمل ومجد الحياة، ولا يفهم العالم حقيقة هذا الحب بل يسخر منه، ويعذب صاحبه أحيانا».

كانت هذه الكلمات بليغة لدرجة أن الحاضرين استقبلوها بالتصفيق والتهليل. وعن شهادة خدم الفنادق ضده قال وايلد إنه غير مسئول عما يقوله الخدم عنه بعد مغادرته لهذه الفنادق بعدة سنوات. ثم وصف شهادة كل من شيلى وتشارلس باركر وأتكنز وورد بأنها كاذبة وعارية من الحقيقة، ولكن وايلد لم ينكر صلته بهم ودعوته لهم تناول الطعام معه كما أنه لم ينكر أنه قدم إليهم بعض الهدايا الصغيرة. وعندما سأله تشارلس جيل عن سر اهتمامه بهؤلاء الشباب أجاب بقوله إنه يحب الشباب ويجد فيه جاذبية خاصة. وعندئذ قال له جيل: «أنت إذن تفضل الكلاب والقطط الصغيرة السن على الكلاب والقطط الكبيرة السن» رد عليه مؤلفنا ردا جعل الحاضرين يضجون بالضحك إذا قال: «أظن ذلك. فأنا على سبيل المثال أستمتع بصحبة محام شاب لم ينبت شعر ذقنه بنفس الدرجة التى أستمتع بصحبة أكثر المستشارين القضائيين موهبة وعلما». وعن الفروق الاجتماعية الواضحة بينه وبين معارفه

قال إنها مسألة لا تهمه بالمرة فهو يجد فى حديث هؤلاء الشباب ما ينشط ذهنه ويبدد سأمته وملله ، وعن معرفته بتيلور قال إنه كان يزور تيلور فى بيته ولم يجد فيه ما يثير الشبهات. وانتقل وايلد فى شهادته إلى الحديث عن موفار الذى أرسل إليه خطابا مهينا فقال إنه من الجائز أن والده حرضه ضده وطلب منه قطع علاقته به لأنه كان يظن أن مسلك ابنه غير القويم يرجع إلى أثر وايلد وصحبته فيه.

وأخيرا دار بين وايلد وجيل الحديث التالى. سأله جيل قائلا:

ـ هل قدمت هدايا جميلة إلى جميع هؤلاء الأشخاص؟

ـ أستميحك عذرا فأنا أختلف معك. إنى لم أعط حافظات السجائر كهدايا إلا لاثنين أو ثلاثة من هؤلاء الشبان فمثل هؤلاء الشبان يكثرون من تدخين السجائر. ثم أن فى شخصيتى ضعفا يتمثل فى تقديم حافظات السجائر إلى معارفى.

ـ هذه عادة مكلفة بعض الشىء إذا مارسها المرء دون تمييز أو تمحيص. أليس كذلك؟

ـ ولكنها أقل تبذيرا من إهداء حمالات الجوارب المرصعة بالجواهر للسيدات.

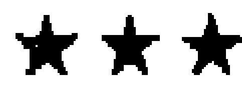
وكانت تلك إشارة واضحة إلى مسلك تشارلس جيل الذى كان معروفا عنه أنه زير نساء.

ثم جاء الدور على ألفريد تيلور لاستجوابه فأنكر الاتهامات الموجهة ضده كما أنكر أنه سبق طرده من المدرسة الخاصة بعد ضبطه متلبسا مع صبى صغير فى المراحيض. ولكنه لم ينكر استقباله لعدد من الشبان فى بيته الذى احتفظ فيه ببعض الملابس والجوارب والباروكات النسائية، وأنكر تيلور أنه كان يتكسب من تزويد الأثرياء بالشواذ من الغلمان لقاء مبالغ من المال. وعن الفستان الذى ضبطه البوليس فى منزله قال إنه رداء شرقى من القسطنطينية اشتراه من سيدة خصيصا لحضور حفل أقيم فى كوفنت جاردن لعرض الأزياء الخيالية الغريبة.

وتقدم السير إدوارد كلارك للدفاع عن موكله أوسكار وايلد فقال إن الإدعاء جنى عليه عندما استجوبه بشأن بعض الكتب والأشعار التى ألفها غيره، ونوه بأهمية وايلد الأدبية على المستوى العالمى. وأكد أنه ليس من العدالة فى شىء أن يأخذ المحلفون مأخذ الجد بشهادة حثالة الناس أمثال باركر وويد وأتكنز. فقد ثبت من شهادتهم أنهم لا يكذبون فحسب بل يمارسون أعمال

البلطجة والابتزاز أيضا. وذهب كلارك إلى أن هذه الطغمة استطاعت أن تخدع موكله بمظهرها الناعم البراق وحديثها المهذب. وتأثر وايلد تأثرا عميقا بدفاع كلارك عنه لدرجة أن دمعة فرت من عينه فأمسك بورقة وأرسلها إليه بعد أن سطر عليها بعض كلمات الشكر والامتنان.

وعقب ممثل الإدعاء تشارلس جيل على دفاع السير كلارك بقوله إن التجاء وايلد إلى القضاء ليس دليلا على براءته كما يذهب محاميه، فلا أحد بإمكانه أن يعرف ما كان يدور بخلده عندما فعل ذلك. وأغلب الظن أنه لم يكن يتصور أن الأمر سوف ينقلب ضده. وأضاف ممثل الإدعاء أن اعتراف الشهود من أمثال باركر ووود وأتكنز على وايلد هو فى المقام الأول اعتراف على أنفسهم. وليس من المعقول أن يقبل أى إنسان أن يدمغ نفسه أو يلطخ سمعتها إلا إذا كان كل ما يقول فى شهادته صحيحا.



استغرقت إجراءات المحاكمة الثانية أربعة أيام .. وفى اليوم الخامس قام القاضى بتلخيص الموقف ووجه حديثه إلى هيئة المحلفين قائلا إنه يتعين عليهم مراعاة الحيدة عند النظر فى هذا الموضوع بسبب خوض الصحافة الدائم فيه. ولهذا - التمس من

هيئة المحلفين عدم التأثر بهجوم الصحافة على وايلد وانتقاصها من قدره. وذهب القاضى إلى رأى قانونى مفاده أنه لا يمكن الاعتماد على شهادة الشركاء فى أية جريمة ضد أى شريك لهم فيها، لأن هذا من شأنه أن يفتح الباب أمام السفلة والأشرار للانقضاض على الشرفاء والأبرياء وتسليط السيوف على رقاب العباد. وبناء عليه ذهب القاضى إلى براءة كل من المتهمين وايلد وتيلور ونصح القاضى بعدم الحكم على سلوك وايلد من واقع روايته «صورة دوريان جراى». يقول القاضى فى هذا الشأن إن الكاتب الخلاق يرسم فى روايته صورة للشرير المنفر والقبيح دون أن يعنى ذلك أنه يشاركه فى الشر. وأضاف أن أحسن العقول الأدبية الخلاقة وأنبلها فى القرن الثامن عشر أنتجت أدبا يخدش الحياء. ولكن ذلك لا ينقص بحال من الأحوال من شأنهم أو يقلل من قدرهم. وذكر القاضى أنه على استعداد للتسليم لوايلد بأنه لا يوجد فى خطاباته إلى اللورد ألفريد دوجلاس مايدعو إلى الخجل وأن هذه الخطابات تنطوى على مشاعر طبيعية وسوية. ولم يعلق القاضى أهمية تذكر على شهادة مديرة الفندق جين كوتر وشهادة أستاذ التدليك فى فندق سافوى .

ورأى القاضي أن البقع التي لطخت ملاءات سرير وايلد وإن كانت تعزز التهمة الموجهة ضده ليست دليلا على إتيانه بأفعال مخلة بالآداب. وقال القاضي إن نفس الشيء ينطبق على ألفريد تيلور. ثم خاطب القاضي هيئة المحلفين طالبا إليهم تدارس النقاط التالية والتفكير فيها مليا:

١ ـ هل ارتكب وايلد أفعالا مخلة بالآداب مع إدوارد شيلي وألفريد وود ومع شخص أو أشخاص آخرين غير معروفين في فندق سافوي أو مع تشارلس باركر؟

٢ ـ هل سهل تيلور أو حاول تسهيل ارتكاب هذه الأفعال أو أي منها بتزويد الغلمان؟

٣ ـ هل حاول وايلد أو تيلور أو أي منهما أن يجعلا أتكنز يرتكب أفعالا مخلة بالآداب؟

٤ ـ هل ارتكب تيلور أفعالا مخلة بالآداب مع تشارلس باركر أو وليم باركر؟

وبعد أن اجتمعت هيئة المحلفين لتدارس القضية وتمحيص النقاط الأربع الآنفة الذكر قاموا بتبليغ القاضي أنهم اجتمعوا على رأي بالنفي بخصوص السؤال الثالث ولكنهم اختلفوا فيما بينهم

حول النقاط الثلاثة الباقية واقترح القاضى عليهم إعادة النظر فى هذا الأمر لعلهم يصلون بشأنه إلى رأى تطمئن إليه ضمائرهم. ورغم إلحاح القاضى عليهم فقد أصروا على عدم جدوى إعادة نظرهم فى الموضوع مؤكدين أنه لا سبيل إلى التوفيق بين أرائهم المتضاربة. وفى نهاية اجتماعهم خرج المحلفون ليعلنوا براءة المتهمين وايلد وتيلور.

غير أن هذه البراءة ألقت بظلال كثيفة على سمعة وايلد بسبب اقتران اسمه باسم تيلور المعروف بانحلاله والذى اشتبه فيه البوليس وداهم منزله حتى قبل مثوله مع وايلد أمام القضاء. وقد لازم سوء الحظ أديبنا أكثر من مرة. فقد اجتمع اسمه مع اسم تيلور فى عريضة اتهام واحدة. وحتى عندما نظر القضاء فيما بعد فى أمر تيلور منفصلا عن وايلد شاء حظ مؤلفنا العاثر أن ينظر القضاء قضيته عقب النظر فى قضية تيلور مباشرة.

ويقول المراقبون لسير القضية أن قوة دفاع السير إدوارد كلارك كانت السبب فى انقسام آراء المحلفين ومن ثم فى إصدار حكمهم ببراءة وايلد وتيلور. فلولا هذا الدفاع القوى لكانت الصورة مختلفة عما كانت عليه. وهكذا أصبح من حق وايلد المطالبة بالإفراج عنه بكفالة. ورغم أن الكفالة بلغت خمسة آلاف جنيه فقد

تطوع أخو صديقه ألفريد دوجلاس (وهو اللورد دوجلاس أف هوويك) والقس ستيوارت هيدلام لدفعها. والجدير بالذكر أن الحكم ببراءة وايلد ـ من الناحية القانونية ـ لم يكن حكما نهائيا بل كان حكما مؤقتا يمكن الرجوع فيه إذا رأت النيابة العامة إعادة تقديم المتهم إلى المحاكمة. وهذا ماسوف نراه في المحاكمة الثالثة.

المحاكمة الثالثة

بعد أن تم الإفراج عن أوسكار وايلد بكفالة قام اللورد دوجلاس أف هوويك بحجز حجرتين فى فندق ميدلاند. وما أن تأهب مؤلفنا لتناول طعام العشاء مع مضيفه حتى دخل مدير الفندق عليه ليسأله: «أنت أوسكار وايلد على ما أعتقد؟» وبمجرد أن رد وايلد عليه بالإيجاب طلب منه ذلك الرجل مغادرة المكان فورا. وأدرك وايلد أن الماركيز كوينزبرى لن يتركه فى حاله ولن يكف عن ملاحقته فقد استأجر طغمة من الأشرار لاقتفاء أثره وطرده من كل فندق يحاول النزول فيه. وظل هؤلاء الأشرار يطاردونه من فندق إلى فندق حتى ضواحى لندن النائية. ولكنه تمكن من الإفلات منهم بعد منتصف الليل. وكانت أمه تعيش مع أخيه ويلى فى شارع أوكلى حيث توجه مؤلفنا وهو فى حالة من الإعياء البالغ لا تقوى رجلاه على حمل جسده المنهوك. وطرق وايلد الباب ففتحه ويلى الذى أدهشه منظر أخيه المنهوك القوى وهو يخاطبه فى أنفاس متقطعة: «اعطنى مأوى يا ويلى. دعنى أرقد على البلاط حتى لا أهلك فى الطريق». وما أن تفوه بهذه الألفاظ حتى سقط منهارا على عتبة البيت كما لو كان حيوانا جريحا. على حد وصف أخيه. وهناك عاش وايلد بائسا ومريضا

لبضعة أيام. وترك الجو العائلى فى نفسه أسوأ الأثر لأن أمه الغريبة الأطوار وأخاه السكير لم يكفا عن إسداء النصح له كى يتصرف كجنتلمان أيرلندى ويتحمل ما هو فيه من شدة وكرب. فلا غرو إذا رأينا وايلد يجأر بالشكوى قائلا: «هذا البيت تشيع فيه الكآبة فويلى يتفضل علىّ بإيوائى وأعتقد أنه حسن النية. ولكن هذا كله شىء فظيع». وزاره آنذاك صديقه روبرت شيرارد الذى جاء من باريس فوجده منزويا فى إحدى حجرات البيت الخالية من الأثاث والتى تعبث فيها الفوضى. ونظر شيرارد إلى وجه صديقه فوجده متورما محتقنا يتحدث بصوت كسير وتفوح من فمه رائحة السكر البين. وظل وايلد يردد أمامه : «لماذا لم تحضر السم معك من باريس». ونكأ جراحه أن أخاه ويلى لم يفهم حقيقة المحنة التى يكابدها فقد قال فى سذاجة غريبة إلى برنارد شو: «إن أخى ليس إنسانا سيئا فأنت تستطيع أن تطمئن على أية امرأة معه فى أى مكان». ورغم أن معظم أصدقائه ومعارفه تخلوا عنه فإنه لم يعدم أن يجد من يقف بجانبه في محنته. فعندما علمت أديلا شوستر بسوء حالته المالية أرسلت إليه شيكا قيمته ألف جنيه استرلينى. وأيضا استضافته أدا لفرسون وزوجها فى منزلهما المريح فى

كورت فيلد جاردنز حيث أمكنه أن ينعم بشيء من الراحة حتى بداية المحاكمة الثالثة.

وأصبح من الواضح أن إجراءات النيابة العامة لإعادة تقديم أوسكار وايلد إلى المحاكمة كانت على قدم وساق وأن المدعى العام السير فرانك لوكوود كان مصمما على إثبات التهمة عليه. واقترح لوكوود على كارسون أن يتولى إعادة التحقيق معه ولكن قلب كارسون لم يطاوعه على ذلك. بل إنه حاول إثناء زميله النائب العام عن الاستمرار فى التحقيق معه قائلا: «أليس بإمكانك أن تترك (الجدع) فى حاله الآن؟ لقد تعذب كثيرا». فأجابه لوكوود بقوله: «كنت أود ذلك. ولكننا لا نستطيع . بل إننا لا نجرؤ أن نفعل هذا وإلا قال الناس عنا على الفور فى انجلترا والخارج أننا اضطررنا إلى صرف النظر عن القضية بسبب الأسماء التى وردت فى خطابات الماركيز كوينزبرى». والجدير بالذكر أن اسم ابن عم زوجة المدعى العام نفسه ورد فى المحاكمتين الأولى والثانية باعتباره واحدا من ثلة تيلور السيئة السمعة. وكان هذا من سوء حظ مؤلفنا الذى كان يمكن للنيابة العامة أن تحفظ ملف قضيته بسبب اختلاف الرأى بين هيئة المحلفين لو لم يخش المدعى العام على نفسه من الملامة والتقريع ومن الاتهام بالتقاعس والتستر على أقاربه. ويمكن القول أن المسئولين شجعوا وايلد على مغادرة

البلاد بشكل غير رسمي، وقيل إن صديقه الكاتب المعروف فرانك هاريس اتخذ الترتيبات الخاصة بتهريبه خارج البلاد في يخت خاص، وتوسلت إليه زوجته والدموع تنهمر من مقلتيها أن يسارع بالهرب، غير أن توسلاتها ذهبت أدراج الرياح، ورفض وايلد في عناد وتشبث عجيب أن يتزحزح قيد أنملة قائلا إنه يأبى على نفسه أن يهرب و«يختبيء» ويخذل من ضمنوه لدى الشرطة والمحاكم.

وأثناء إقامته عند أخيه زاره ذات يوم فرانك هاريس ودعاه للخروج معه لتناول الغداء في مكان غير مطروق وبعيد عن الأنظار. وتجاذب الصديقان أطراف الحديث أثناء الغداء، وأصابت الدهشة البالغة فرانك هاريس عندما صرح له وايلد أن شهادة عمال فندق سافوي لا أساس لها من الصحة. يقول وايلد في هذا الشأن:

ـ إنهم أخطأوا يا فرانك، لم أكن أنا الشخص المقصود في فندق سافوي بل بوذي (اللورد ألفريد) دوجلاس، إنني لم أكن أجرؤ على التصرف بمثل هذه الجرأة. لقد ذهبت لرؤية بوذي في الصباح في حجرته، وهنا صاح هاريس قائلا:

ـ شكرا لله ! لماذا لم يوضح محاميك السير إدوارد كلارك هذا الخطأ ؟

ـ أراد أن يفعل ذلك ولكنى منعته وأخبرته أنه يجب عليه ألا يفعل هذا، فالواجب يقتضى منى أن أخلص لبوذى، ولم يكن بمقدورى أن أخذله.

ـ ولكن كان يجب على محاميك أن يذكر ذلك. على أية حال فلسوف أفعل هذا بنفسى إذا لم يفعله أحد. وأمامنا الآن ثلاثة أسابيع سوف أعثر فيها على خادمة الحجرة. وسوف أجعل هذه الخادمة تدرك الخطأ الذى ارتكبته. ومن المحتمل أنها تذكرتك بسبب ضخامة جسمك. الأمر الذى أوقعها فى الخطأ وجعلها تظن أنك الشخص المذنب.

ـ ولكن ما فائدة ذلك يا فرانك؟ ما الفائدة؟ فبفرض أنك أقنعت خادمة الغرفة وأنها سحبت أقوالها فهناك شهادة شيلى التى أكد القاضى أنها شهادة سليمة ويعتد بها.

ـ سوف تشاهد بنفسك أن شهادة شيلى سوف تستبعد فى المحاكمة القادمة.

ـ أوه يا فرانك. أنت تتحدث بعاطفة شديدة وإقتناع كامل كما لو كنت إنسانا بريئا.

وظهرت على هاريس دهشة كبيرة فسأل وايلد:

- ولكنك برىء . أليس كذلك؟

- لا يافرانك. لقد كنت أظن أنك تعلم ذلك طيلة الوقت.

وعقدت الدهشة لسان فرانك هاريس برهة. قال بعدها:

- كلا. لم أكن أعرف. إننى لم أصدق الإتهام الموجه ضدك. لم أصدقه للحظة واحدة.

استطاعت عائلة لفرسون طوال فترة بقاء أوسكار وايلد ضيفا عليها أن تحتفظ بوجوده فى بيتها سرا لا يعرفه غير الخدم الذين صدرت إليهم أوامر مشددة بإغلاق أفواههم. ولأن هذه العائلة كانت لا تطمئن إلى الحوذى فقد أعطته إجازة خشية أن يفشى السر. ومن ناحيته تحاشى وايلد أن يسبب أى حرج لأهل البيت فالتزم بحجرته لا يغادرها إلا فى مواعيد تناول الطعام معهم. وحين جاء موعد مثوله أمام المحكمة للمرة الثالثة فضل أن ينتقل إلى منزل أخيه ويلى فى أوكلى ستريت حيث زاره الرسام الكبير تولوز لوتريك ليرسم له بورتريه على خلفية ضبابية عائمة تتكون من ساعة بج بن ونهر التيمس الشهيرين.

نظرت قضية وايلد للمرة الثالثة أمام قاض عجوز فى السابعة والسبعين اسمه ألفريد ويلز. تميز ويلز بتنوع قدراته ومواهبه.

وتفوق فى تسلق الجبال إلى جانب تخصصه فى الكلاسيكيات واللغويات وعلم الرياضيات. ومثل الإدعاء هذه المرة ثلاثة أشخاص هم فرانك لوكوود ومستر تشارلس جيل اللذان سبق لنا الإشارة إليهما بالإضافة إلى هوراس أفورى. وتولى الدفاع عن المتهمين أوسكار وايلد وألفريد تيلور نفس طاقم المحامين الذين سبق لهم الدفاع عنهما من قبل. وظهر المتهمان فى قفص الاتهام ليعلنا أنهما غير مذنبين. وطلب محامى وايلد السير كلارك إلى القاضى أن ينظر فى قضية موكله بمعزل عن قضية المتهم الآخر (تيلور). فاستجاب القاضى لهذا الطلب باعتبار أنه ليس هناك اشتراك من جانبهما فى أى من التهم الموجهة ضدهما. واقترح المدعى العام لوكوود أن تبدأ المحكمة بنظر قضية تيلور قبل النظر فى قضية وايلد. فاحتج إدوارد كلارك على ذلك مستندا إلى أن عريضة الاتهام أوردت اسم موكله قبل اسم تيلور. ولكن القاضى لم يوافق على اعتراضه هذه المرة. ولكن وعده فى نفس الوقت بأنه لن يسمح بحال من الأحوال لقضية تيلور أن تسىء إلى سير محاكمة وايلد أو أن تترك فى نفوس المحلفين أثرا سيئا. وتأكيدا على ما يقول أمر القاضى بالإفراج عن وايلد بكفالة فى فترة

محاكمة تيلور دفعها نيابة عنه اللورد دوجلاس أف هوويك شقيق اللورد ألفريد دوجلاس .

بدأت إعادة محاكمة تيلور باستدعاء تشارلس باركر مرة أخرى للشهادة. واعترف باركر أنه كان ينام مع تيلور فى فراش واحد وأن تيلور الذى أعطاه مبالغ من المال درج على تسميته بحبيبه وزوجته الصغيرة كما وعد بتقديمه إلى رجال أسخياء على استعداد لأن يجزلوا له العطاء لو أنهم فعلوا به نفس الشيء وأشار الإدعاء إلى الخطاب الذى وجده البوليس فى حوزة تيلور والذى أرسله إليه شاب اسمه تشارلس ماسون. وهو نفس الشاب الذى أنكر تيلور فى محاكمته السابقة ما قيل من أنه احتفل بعقد قرانه عليه على غرار زواج الرجل بالمرأة. وسأل المدعى العام تيلور إذا كان ـ حسبما جاء فى الخطاب ـ يليق برجل أن يقول لرجل آخر: «إرجع إلى بيتك بسرعة يا حبيبى». فأجاب تيلور ضاحكا إنه لا يرى فى لغة الخطاب ما يشين.

وتركزت الاتهامات الموجهة ضد تيلور على إتيانه أفعالا مخلة بالآداب مع الأخوين تشارلس ووليم باركر. فضلا عن أنه قام بتقديم هذين الأخوين وكذلك وود إلى وايلد بهدف الإتيان بممارسات غير لائقة. قال القاضى أن اختلاط تيلور ـ رغم تعليمه

ومركزه - بهؤلاء الخدم والجهال أمر يدعو إلى الدهشة والعجب بكل تأكيد. ورأى القاضي أن أفعالا مخلة بالآداب حدثت بين تيلور وبين الأخوين تشارلس ووليم باركر. ولكنه لا يرى أن هناك دليلا على أن تيلور قدم الأخوين باركر إلى وايلد بهدف الإتيان بأفعال منافية للأخلاق. ومن ثم فقد رأى ضرورة إحالة الأمر إلى هيئة المحلفين. ثم تناول القاضي دعوة وايلد لأناس يقلون عنه في المركز الاجتماعي إلى تناول العشاء معه فعلق بقوله إن هذا وحده لا يكفي كدليل على وجود علاقة آثمة بين الداعي والمدعوين. وبدا من لهجة القاضي المعتدلة أن كل شيء على مايرام ويبشر بكل الخير لأوسكار وايلد. حتى آراء المحلفين في بادىء الأمر كانت تبشر بالخير. فقد اجتمعوا للمداولة ثم عادوا إلى قاعة المحكمة ليعلنوا أنهم يختلفون بشأن صحة التهمة الموجهة إلى تيلور بأن قام بتوريد الغلمان إلى وايلد. ولكن هناك اتفاقا بينهم على صحة الاتهامات الأخرى الخاصة بإتيان تيلور أفعالا مخلة بالآداب مع الأخوين تشارلس ووليم باركر.

وضمانا للموضوعية وعدالة المحاكمة طلب محامي وايلد السير إدوارد كلارك تشكيل هيئة محلفين أخرى غير التي نظرت قضية تيلور فوافق القاضي على طلبه.، والجدير بالذكر أن الماركيز

كوينزبرى حضر إلى المحكمة ليتتبع محاكمة وايلد وتيلور. وأثلج صدره إدانة المحلفين لتيلور، فخرج من القاعة ليرسل إلى زوجة ابنه اللورد دوجلاس أف هوويك رسالة عاجلة يعبر فيها عن ابتهاجه لسقوط تيلور فى يد العدالة وتمنى فى قرارة قلبه أن يلقى غريمه أوسكار وايلد نفس المصير . ولم يكتف الماركيز كوينزبرى بهذا فقد أرسل خطابات مماثلة لبقية أفراد العائلة. وتضايق اللورد دوجلاس أف هوويك من شماتة والده وتصرفاته الحاقدة. ولسوء الحظ تصادف أن قابل الأب ابنه فى الطريق فحدثت بينهما مشادة عنف فيها الإبن أباه لسوء مسلكه وحذره من التمادى فى إرسال خطابات بذيئة كالتى أرسلها إلى زوجته. وعبر الأب بصوت من شفتيه عن زرايته بكلام ابنه فأمسك الإبن بتلابيب الأب وتبادلا اللكمات على قارعة الطريق فاجتمع المارة لفض الاشتباك بينهما. وجاء شرطى ليقتادهما إلى قسم البوليس حيث اعتقد وكيل النيابة أن الأب لابد أن يكون قد بدأ بالعدوان لأنه كان مصارعا معروفا. ولم يكد الاثنان يخرجان من قسم البوليس حتى اشتبكا فى عراك آخر. فاقتيدا للمرة الثانية إلى قسم بوليس آخر. وعندما وجه البوليس إلى الأب تهمة الإخلال بالأمن والنظام صاح قائلا: «هذا هو ابنى الذى دفع اليوم كفالة للإفراج عن أوسكار وايلد. لقد

تبعنى حتى ميدان بيكاديللى وضربنى هناك». واعترف الإبن بأنه ضرب أباه بالفعل وبرر ذلك بأن أباه سطر مجموعة من الخطابات التى تدعو إلى الاشمئزاز وأرسلها إلى زوجته. وفى هذه المرة حمل وكيل النيابة الطرفين مسئولية الإخلال بالأمن والنظام ولم يسمح بالإفراج عنهما إلا بعد أن دفع كل منهما الكفالة المطلوبة.

اقترح السير كلارك تأجيل محاكمة وايلد الثالثة لدورة قضائية أخرى، ولكن القاضى رفض هذا الطلب. ووقف وايلد فى قفص الاتهام للمرة الثانية فى محكمة الأولد بايلى يوم ٢٢ مايو ١٨٩٣ ووجهت المحكمة إليه ثمانى تهم دار معظمها حول الأفعال المخلة بالآداب التى أتى بها فى فندق سافوى، فضلا عن علاقته بكل من ألفريد وود وشيلى. وحدث فى المحاكمة الثالثة تغير فقد رفض القاضى اعتبار أدب وايلد قرينة ضده، ورغم ذلك فقد أصر الإدعاء على الإشارة إلى الخطابين اللذين أرسلهما وايلد إلى اللورد ألفريد دوجلاس واللذين سبق الإشارة إليهما. وبسبب التضارب فى أقوال شيلى برأ القاضى ساحة مؤلفنا فى تهمة العلاقة الآثمة بوود. قال شيلى فى شهادته أنه تأثر تأثرا عميقا بحسن معاملة وايلد له رغم أنه اضطره فى مناسبتين أن يقبل ممارسة بعض الأفعال المخلة معه وأضاف أن وايلد عبر عن شديد ندمه على ما

فعل معه وطيب خاطره ورقت معاملته له وعذبت إلى أقصى حد . واعترف شيلى بأنه لم يكن بكامل قواه العقلية عندما اعتدى على والده بالضرب. وكان هذا الاعتراف المنفذ الذى نفذ منه محامى وايلد كي يشكك في سلامة شهادته وقيمتها. وعندما استدعى ألفريد وود للشهادة كرر نفس ما ذهب إليه في شهادته السابقة. ولكنه أضاف معلومة جديدة مفادها أنه رأى اللورد ألفريد دوجلاس بصحبة وايلد في فندق سافوى.

وطلب المدعى العام إعادة استجواب السفرجى وجين كوتر وأستاذ التدليك العاملين في فندق سافوى . ولاحظ محامى وايلد أن جين كوتر تلبس نظارة طبية فأمطرها بوابل من الأسئلة حتى اعترفت أمام المحكمة بضعف نظرها الشديد وأنها لم تكن تلبس نظارتها عندما رأت شابا يرقد على سرير وايلد. واستطاع محامى وايلد أيضا أن يبذر بذور الشك في شهادة أستاذ التدليك الذى أقسم فى شهادته السابقة أن باب حجرة وايلد كان غير موصد في حين أنه غير أقواله هذه المرة وقال إنه ليس متأكدا إذا كان الباب موصدا أم لا.

وبعد الاستماع إلى شهادة الشهود خلص القاضى إلى أن رؤية وايلد مع شاب أصغر منه سنا في حجرة النوم مسألة غير

مألوفة ويجدر لهيئة المحلفين أن ينظروا فيها. ولكنه في ذات الوقت أعلن براءة ساحته في علاقته بشيلي فقد استطاع محامي وايلد أن يبرز اهتزازه العقلي. وحكم القاضي في هذا الشأن أن شهادة شيلي غير صالحة لأنه في حكم الشريك للمتهم. ومن ثم وجب صرف النظر عنها حتى يظهر ما يدعمها. واختتم القاضي أقواله بأنه مقتنع بضرورة إحالة علاقة وايلد بألفريد وود (الذي حصل منه على مبلغ كبير من المال للسفر إلى أمريكا) إلى هيئة المحلفين.

واستجوب المدعي العام لوكوود وايلد بشأن خطابي الغرام اللذين أرسلهما إلى اللورد ألفريد دوجلاس واللذين عثر عليهما ألفريد وود في جيب البذلة التي أعطاها له هذا اللورد. فأجاب بأنه سعى إلى تشبيه صديقه بالشاعر هياسينوث. وكذلك سأله لوكوود عن الهدايا التي درج على تقديمها إلى الشباب من أصدقائه فاعترف بأنه قام بإهداء نحو سبع أو ثمان حافظات سجائر إلى عدد من الشبان في الفترة بين ١٨٩٢ و١٨٩٣. وعلل اهتمامه بالشباب الذين يصغرونه سنا بقوله إن صحبتهم تروق له لأنهم ينبهرون بشهرته ويكيلون له الثناء والمديح.

وبوجه عام ظل وايلد رابط الجأش أثناء استجواب المدعي العام له. غير أن ثقته بنفسه زايلته عندما استجوبه المدعي العام

بشأن علاقته بالغلام الفونس كونواى الذى دعاه إلى نزهة وأنزله فى فندق فى مصيف برايتون بانجلترا. وظل مؤلفنا يحتفظ بهدوئه حتى رأى غريمه الماركيز كوينزبرى يدخل فجأة قاعة المحكمة ويبحث لنفسه عن مكان يجلس فيه دون جدوى فيضطر إلى الوقوف فى مؤخرة القاعة. وما أن وقعت أبصار وايلد عليه حتى ظهرت عليه علامات الانزعاج الشديد لدرجة أن يده امتدت إلى كوب الماء الموضوع أمامه ليرتشف منه.

سأل لوكوود مؤلفنا عن علاقته بوود فقرر أنه تعرف عليه عن طريق صديقه اللورد ألفريد دوجلاس الذى أوصى به خيرا وطلب منه أن يساعد وود فى إيجاد عمل يرتزق منه. وعن الخطابات التى عثر عليها وود فى جيوب البذلة القديمة (التى أعطاها له اللورد دوجلاس) اعترف وايلد بأنه سعى إلى مقابلته لاسترجاع هذه الخطابات منه، ولكنه أنكر أن المبلغ الذى أعطاه إياه كان ثمنا لاسترداد هذه الخطابات. ثم سأله المدعى العام عن ملاءات السرير التى كان ينام عليها فى فندق سافوى والبقع التى تلطخها فأنكر وجود مثل هذه البقع وأردف أنه بفرض وجودها فهى ليست ناجمة عن آية ممارسات قذرة.

وبعد استجواب المدعى العام لأوسكار وايلد تقدم السير إدوارد كلارك للدفاع عنه قائلا إن الإدعاء يطالب بإدانة موكله استنادا إلى شهادة اثنين من ذوى السمعة السيئة هما وود وباركر ثبت من التحقيق حطتهما وسوء أخلاقهما. وذهب كلارك إلى أن هذين الرجلين أدليا بشهادتهما لصالح الإدعاء العام طمعا فى أن تعاملهما المحكمة معاملة شاهدى الملك فلا تنزل العقاب بهما رغم ما اتضح من فسادهما. وأكد السير كلارك إنه لا ينبغى للمحكمة أن تشمل هذين الشريرين بالعفو. ولفت كلارك أنظار المحكمة إلى أنه من الغرابة بمكان أن يتقدم هذان الرجلان للشهادة ضد موكله بعد مرور كل هذه السنوات. وفسر اتساخ ملاءات سرير الفندق بالإسهال الذى أصاب موكله.

ورغم قوة دفاع السير إدوارد كلارك فقد ضعف أثره أمام الكلمة الختامية التى ألقاها لوكوود المدعى العام فى اليوم الرابع والأخير من المحاكمة وذلك قبل أن تنطق هيئة المحلفين بالحكم. وحمل لوكوود حملة شعواء على كل إجابات وايلد وسعى ما وسعه السعى إلى تفنيدها. وذكر أنه ليس من المعقول أن تحكم المحكمة بإدانة أحد المتهمين وهو تيلور لتحكم ببراءة المتهم الآخر أوسكار وايلد لا لشىء إلا لأنه أديب معروف يشار إليه بالبنان. هذا الأديب

الكبير الذى تناسى مكانته الاجتماعية المرموقة فخالط حثالة المجتمع. وهو لم يجد أدنى حرج من أن يقول لتيلور بالحرف الواحد: «تعال ومعك أصدقاؤك فهم أصدقائى، وليس مهما بالنسبة لى سواء جاءوا من الاسطبلات أو المطابخ». وتساءل المدعى العام لماذا تبرىء المحكمة ساحة مثل هذا الرجل مادامت أن شهادته جاءت فى كثير من الأحيان مطابقة لشهادة وود الذى دعاه إلى تناول العشاء معه فى حجرة خاصة منعزلة فى أحد الفنادق ثم أسر فى أذنه أن البيت خال لأن عائلته قد سافرت خارج المدينة. وأضاف لوكوود أن اتصال وايلد بوود بهدف استرجاع الخطابات منه معناه أنه أراد مساومته عليها. واستند المدعى العام فى هجومه على وايلد على شهادة كل من المسز مارجرى بانكروفت والسفرجى بيكر فى لوكاندة سافوى. وذهب إلى أنه من غير المعقول أن يعترف شارلس باركر بالإتيان بأفعال من شأنها أن تدمغه وتلطخ اسمه إلا إذا كانت هذه الأفعال حقيقة واقعة. وأورد المدعى العام ما اعتبره دليلا آخر على إدانة أوسكار وايلد يتلخص فى اعترافه أثناء التحقيق أن اللورد ألفريد دوجلاس كان ينام فى فندق سافوى فى حجرة داخلية مجاورة لحجرته ولا يمكن الوصول إليها إلا بالمرور على حجرة وايلد. يقول المدعى العام فى هذا الصدد: «لو كانت شهادة خادمة الغرفة ضد وايلد غير

صحيحة فلماذا لم يتقدم اللورد دوجلاس إلى المحكمة لدحضها».

وبعد ذلك ركز لوكوود على علاقة مؤلفنا المشبوبة بالغلام كونواى الذى اصطحبه إلى مصيف برايتون .. وكان خطاب الإدعاء الذى اختتم به لوكوود جلسات المحكمة من القوة وشدة الوطأة لدرجة أفقدت وايلد شيئا من توازنه. وفى كتابه المعروف «من الأعماق» سجل مؤلفنا فيما بعد تجربة سجنه المريرة فنراه يقول إنه استمع إلى سيل الاتهامات المروعة الخارجة من فم لوكوود فبدت له كما لو كانت فقرات من كتابات تاسيتوس ودانتى وأن الرعب تملكه لسماعها، وفجأة لاح له هذا الخاطر: «كم هو بديع لو أننى اعترفت بنفسى أننى فعلت هذه الأشياء جميعا».

اختتم القاضى ويلز الجلسة الأخيرة مخاطبا هيئة المحلفين بقوله: «سواء كان المتهم مذنبا أم بريئا فمن الواضح أن المستر وايلد وجد نفسه نتيجة محاكمة كوينزبرى مضطرا إلى الاعتراف بأن مسلكه - وخاصة بالنسبة للورد ألفريد دوجلاس مبرر لأن يوجه الماركيز إليه الألفاظ التى كانت السبب الأصلى فى رفعه قضية التشهير ضد اللورد كوينزبرى، ولهذا فإنى أعتقد أنه يستحيل على اثنى عشر محلفا يتسمون بالتهذيب والذكاء والأمانة والبعد عن الانحياز أن يروا أنه ليس هناك مايدعو أبا غاضبا

وعانيا ومحبا لابنه إلى إتهام المستر وايلد بأن يتصرف بالطريقة التى أشار إليها الماركيز كوينزبرى». وبعد ذلك لخص القاضى ويلز شهادات الشهود بطريقة موضوعية خالية من التجنى على المتهم. وكان ذلك واضحا بصفة خاصة فى أسلوب تناوله للخطابين اللذين أرسلهما وايلد إلى ألفريد دوجلاس. فقد علق القاضى عليهما بقوله: «إنه من الغريب أنه لم يخطر على بال كاتب هذين الخطابين أن الشاب الذى يكتب إليه لابد أن يسقط فى نظر الآخرين لو أنهم عرفوا بأمر هذين الخطابين». إن اللورد كوينزبرى خلص من هذين الخطابين إلى نتيجة يتحتم على أى أب أن يتوصل إليها رغم أنى لا أقر أن يفعل أى رجل مهذب ما فعله الماركيز عندما ترك بطاقة للمتهم فى النادى تحتوى على عبارة أشد ما تكون إساءة لم تترك للمتهم أى خيار غير الالتجاء إلى القضاء لمقاضاة الماركيز وإلا وصمه الناس بأنه شخص ليس فى وسعه إنكار التهمة النكراء الموجهة ضده». وعبر القاضى عن عدم رضائه عن الجمع بين قضيتى وايلد وتيلور فى عريضة اتهام واحدة. وذكر أنه من حق اللورد ألفريد دوجلاس عدم المثول أمام المحكمة مادام أن أحدا لم يطلب منه الإدلاء بشهادته. وأشار القاضى إلى احتدام الخلاف والانقسام داخل عائلة الماركيز

كوينزبرى وكيف أن الكراهية المشبوبة تحكم العلاقة بين الأب وأبنائه. وأضاف القاضى أنه رغم هذايتفهم دوافع الأب وحرصه على حماية ابنه من مخالطة وايلد. ثم عرض القاضى للخطاب الذى أرسله هذا الأديب إلى ألفريد دوجلاس الموشى بعبارات الغزل فقال إنه يترك أمر الحكم عليه إلى المحلفين يقررون إذا كان يتضمن عواطف وشهوات دنسة. وذهب القاضى إلى أنه من الطبيعى أن يفسر الشخص العادى هذا الخطاب تفسيرا سيئا. وأيضا ترك القاضى الأمر للمحلفين كى يبدوا رأيهم فى بقية الخطابات التى أرسلها وايلد إلى دوجلاس. ونصح القاضى المحلفين ألا يأخذوا شهادة وود على عواهنها اللهم إلا وجدوا ما يدعمها لأنه من الواضح أن شهادة وود وشخصه ليسا فوق مستوى الشبهات . وهنا عن لمندوب المحلفين أن يسأل القاضى عما إذا كانت المحكمة قد أصدرت أمرا بالقبض على اللورد ألفريد دوجلاس أو أنها تفكر فى إصدار مثل هذا الأمر، فأجاب القاضى أنه لا يمكن صدور مثل هذا الأمر إلا إذا كان هناك نوع من الدليل ضده فعلاقته الحميمة بالمتهم ـ فى حد ذاتها ـ ليست مبررا للقبض عليه. وهنا علق مندوب المحلفين قائلا إن مسألة فحص الخطابات لمعرفة براءة المتهم أو عدم براءته تنطبق على

اللورد ألفريد دوجلاس بقدر ما تنطبق على المتهم. وعندئذ أكد القاضى أن حسب اللورد دوجلاس ونسبه لا يقيانه من المساءلة. فكل ما هنالك أن اللورد دوجلاس سافر إلى الخارج بناء على طلب المتهم ، فضلا عن عدم وجود أى دليل ضده يستدعى مثوله أمام القضاء. وألمح القاضى إلى رفاق السوء الذين يخالطهم وايلد وضرورة تأثره بهم. كما أنه ذهب إلى أن تقاسم تيلور وود الفراش ليس دليلا على الممارسة الجنسية الشاذة فالفقر يدفع كثيرا من البشر إلى مثل هذه المشاركة، ولكن القاضى يرى غرابة فى أن يقدم تيلور وهو ميسور الحال على مثل هذه المشاركة فهو قادر على إنفاق مابين أربعين وخمسين جنيها فى الأسبوع الواحد. وعبر القاضى عن أسفه لعدم التجاء القضاء إلى الطب الشرعى لتحديد نوعية البقع التى لطخت ملاءات سرير وايلد. وأضاف أن شهادة كوتر خادمة الغرفة التى رأت فراش المتهم فى أسوأ حالاته لا يتوافق تاريخها مع التاريخ الذى زعمت أنها شاهدت فيه غلاما يرقد فى فراشه. وألقى القاضى بذور الشك فى شهادة الخدم فى فندق سافوى بقوله إنها شهادة لا يعتد بها نظرا لمرور نحو عامين على الواقعة. وعـــاب الـقاضى على مـديرة الفـندق سلبيتها فهى لم تحرك ســاكنا رغــم أن خادمة الحجرة شكت لها من سوء حـــالة فراش المتهم. ولهذا اعتبرها القاضى شريكة بشكــل أو آخر فيما حدث .

وبعد انتهاء القاضى من إلقاء كلمته انسحبت هيئة المحلفين من قاعة المحكمة للتداول وتمحيص شهادات الشهود واستخلاص النتائج منها. ومر أكثر من ساعتين على اجتماعهم فظن الحاضرون أن الخلافات قد دبت بينهم وأن ذلك فى مصلحة المتهم. وأثناء انعقاد هيئة المحلفين خرج ممثلهم ليسأل القاضى سؤالا اعتبره هذا القاضى غير ذى أهمية عن شهادة السفرجى توماس برايس حول زيارات تشارلس باركر للمتهم فى فندق سانت جيمس. وبعد أن أمده القاضى بالمعلومة المطلوبة عاد إلى اجتماع المحلفين الذى لم يستغرق هذه المرة سوى بضع دقائق معدودات. وبعد خروج المحلفين من الاجتماع طرح القاضى عليهم الأسئلة وتلقى من ممثلهم الإجابة عنها. وفيما يلى النقاش الذى دار بين القاضى وممثل المحلفين الذى وجه إليه القاضى السؤال التالى:

- هل وجدتم المتهم مذنبا أم غير مذنب فى ارتكاب عمل مناف للأخلاق مع تشارلس باركر فى فندق سافوى فى الليلة نفسها التى تعرف فيها به؟

- مذنب.

- هل تجدونه مذنبا أم غير مذنب في ارتكاب جريمة مماثلة بعد مرور أسبوع؟

ـ مذنب.

ـ هل تجدونه مذنبا أم غير مذنب فى ارتكاب جريمة مماثلة فى فندق سانت جيمس؟

ـ مذنب.

ـ هل تجدونه مذنبا أم غير مذنب فى ارتكاب جريمة نكراء منافية للأخلاق مع ألفريد وود فى بيت المتهم فى تايت ستريث؟

ـ مذنب؟

ـ هل تجدونه مذنبا أم غير مذنب فى ارتكاب جريمة نكراء منافية للأخلاق مع شخص ذكر غير معروف الهوية فى الحجرة رقم ٣٤٦ فى فندق سافوى؟

ـ مذنب.

ـ هل تجدونه مذنبا فى كل النقاط الواردة فى عريضة الاتهام باستثناء النقطة الخاصة بإدوارد شيلى.

ـ نعم. ولكنه غير مذنب فى هذه النقطة.

ـ هل هذا هو الحكم الذى توصلتم جميعا إليه؟

ـ نعم.

وقعت إدانة المحلفين لأوسكار وايلد وقع الصاعقة عليه كما فوجىء الحاضرون بها دون تمهيد أو مقدمات. فقد اتسمت ملاحظات القاضى بالقصد والاعتدال. ولم يفق وايلد من وقع هذه الصدمة إلا بعد مرور دقيقة أو دقيقتين. وأمر القاضى بإحضار تيلور ليقف بجوار المتهم الآخر فى القفص حتى يتلو الحكم على السجينين في وقت واحد.

وشعر السير إدوارد كلارك أن موكله هالك لا محالة فحاول فى استماتة إرجاء الكارثة بأن طلب من القاضى تأجيل النطق بالحكم على وايلد لحين حلول الدورة القضائية القادمة بحجة أن عريضة الاتهام غير سليمة لأنها تحتوى على إتهام موكله بالتآمر. ولكن القاضى رفض هذا قائلا إن تهمة التآمر فى حكم غير الموجودة لأن المحكمة سبق لها أن برأت المتهم منها وأكد القاضى سلامة عريضة الاتهام كما أثنى على سلامة الأحكام التى توصل إليها المحلفون. ثم تلفت القاضى إلى المحكوم عليهما ليقول: «يستحيل أن أشك يا تيلور فى أنك كنت تدير ماخورا لدعارة الذكور، كما أنه يستحيل علىّ يا وايلد أن أشك فى أنك

كنت مركزا لدائرة واسعة النطاق من الفساد الشائن المقيت بين مجموعة من الشبان، ويجدر بى في ظل هذه الظروف أن أحكم عليكما بأقصى عقوبة يسمح بها القانون . وبناء عليه فإن المحكمة تحكم على كل منكما بالحبس لمدة سنتين مع الأشغال.

واستقبل معظم الحاضرين فى القاعة هذا الحكم بالرضا والسرور. ولم يكترث تيلور بالحكم الصادر ضده. أما وايلد فقد ظهر عليه الرعب واهتزت خطاه بعض الشيء، وحاول أن يتكلم فلم يجد ما يقول للقاضي سوى: «وأنا؟ يا سيدى اللورد ألا تسمح لى أن أقول شيئا»، ورد عليه القاضي بإشارة من يده إلى الحراس كي يؤدوا واجبهم فأسرعوا بإخراج المحكوم عليه من القاعة وقاموا بالزج به فى زنزانة أسفل مبنى المحكمة فى انتظار عربة السجن لتنقله إلى سجن بينتونفيل.وخارج مبنى محكمة الأولد بيلى استقبل الجمهور الحكم على وايلد بالحبور والابتهاج . فرقص بعضهم فى الشارع تعبيرا عن ابتهاجهم وتهللت وجوه العاهرات وطفحت بالبشر فقمن يرفعن ثيابهن وكشفن عن الجزء الأسفل من أجسادهن تعبيرا عن فرحتهن بالتخلص من مزاحم لهن فى أرزاقهن. ولكن أولاد الذوات نجحوا فى كبح مشاعر الفرح باستثناء الماركيز كوينزبرى .

كانت لوائح السجن صارمة فهى لا تسمح للمسجونين بالكتابة إلى أهلهم ومعارفهم إلا مرة كل ثلاثة شهور. وكانت خطاباتهم تخضع لرقابة إدارة السجن. وقام محافظ السجن ذات مرة باستبعاد بعض الفقرات من خطاب كتبه وايلد من السجن إلى صديقه القديم روبرت روس. ولم تسمح له إدارة السجن خلال الثلاثة شهور الأولى من سجنه بقراءة الكتب باستثناء الكتاب المقدس وكتابىٌ التراتيل والصلوات ثم سمح له قسيس السجن بعد ذلك بقراءة رواية جون بنيان الدينية المعروفة «رحلة الحاج» . وكان هذا القسيس لا يسمح للسجناء بقراءة أى شىء غير الكتب الدينية واللاهوتية التى يختارها بنفسه لهم. فلا غرو أن وصف وايلد اختياره بالسخف.

وبمجرد دخوله سجن بنتونفيل قامت إدارة السجن بوزنه وتسليمه ممتلكاته الشخصية ثم اقتيد إلى حمام قذر تعين عليه الاستحمام فيه. وبعد إجراء الكشف الطبى عليه قرر الطبيب تكليفه بالقيام بأعمال السجن الخفيفة مثل حياكة حقائب البريد. وبعدئذ ارتدى السجين ملابس السجن الثقيلة واقتيد إلى زنزانة ليقضى فيها أولى ليالى الحبس. وفى بادىء الأمر عافت نفسه طعام السجن فامتنع عن تناوله لعدة أيام حتى نهش الجوع بدنه

فاضطر إلى تناوله. الأمر الذى سبب له الإسهال والرغبة فى القىء. وفى السجن سرت شائعة ساعدت الصحافة على ترويجها مفادها أن لوثة أصابت عقل الأديب الكبير. فأمر المستر اسكويث وزير الداخلية آنذاك بتوقيع الكشف الطبى عليه فاتضح أن بدنه وعقله سليمان. ولم يكن بالزنزانة غير برش عبارة عن لوح خشب ينام عليه السجين وبطانية ومخدة صلبة ومائدة صغيرة عليها أدوات الطعام وبعض الأدوات الشخصية. ورفضت إدارة السجن أن تسمح له بالاحتفاظ بصورة فوتوغرافية لزوجته وولديه. وفرضت عليه القيام بترتيب زنزانته بعد تنظيفها كل يوم على نحو أشد ما يكون دقة وصرامة. وكان مفتش السجن يمر عليه من وقت إلى آخر ليتأكد من أنه ينفذ التعليمات بدقة، الأمر الذى بث فى قلبه الرعب والفزع وجعله يكابد الكوابيس والأحلام المزعجة. فقد كان أخشى ما يخشاه أن يكتشف مفتش السجن أى إهمال ولو بسيط من جانبه لأن أقل هفوة يرتكبها كانت قمينة بتعريضه للعقاب الرادع. وتركت هذه المعاملة القاسية فى نفسه أسوأ الأثر لدرجة أن أصدقاءه لاحظوا بعد خروجه من السجن أنه لا يكف أينما وجد عن ترتيب الأشياء التى أمامه بمنتهى الدقة. ويذكر أحد الحراس فى هذا الشأن أنه كان أحيانا يراقب تصرفاته فى الزنزانة دون أن

يدرى فيراه يرتب ما فيها من أشياء بنظام شديد ثم يبتعد عن هذه الأشياء ليلقى نظرة فاحصة عليها ويطمئن قلبه إلى حسن نظامها، فإذا اطمأن إلى ترتيبه طفح وجهه بالبشر وكأنه طفل صغير. وكان السجين يقضى معظم أوقاته فى الحبس الانفرادى ولا يخرج إلا للتريض مع بقية المساجين لمدة ساعة واحدة يعود بعدها إلى الزنزانة ليقضى فيها الساعات الطوال وهو يؤدى عملا أشد ما يكون سخافة ومدعاة للملل هو فك أو تنسيل الحبال القديمة وتحويلها إلى دوبار. ورغم هذه الحياة المملة والكئيبة استطاع فى العشرة شهور الأخيرة من سجنه أن ينتهى من كتابة إحدى روائعه «من الأعماق» وهو ما سوف نعود إليه. ففي غياهب السجن اجتاح اليأس قلب السجين، ولكن و. ب. هولدين عضو مجلس العموم الليبرالى ـ الذى كان يعرفه أيام مجده الأدبى ـ استطاع أن يحيى فيه جذوة الأمل فى الحياة، وبوصفه عضوا فى لجنة السجون بوزارة الداخلية استعرض هذا الرجل لائحة السجون البريطانية وطلب إدخال التعديلات عليها. وأحس هولدين بوطأة المحنة التى يمر بها هذا الفنان المرهف الحس فحاول أن يمد إليه يد العون والمساعدة. كان هولدين بحكم منصبه يحق له أن يزور أى سجن

ويقابل أى سجين فى طول البلاد وعرضها. ولما ترامى إلى سمعه أن وايلد أصابه الجنون فى السجن حرص على زيارته للوقوف على أحواله. وهناك قابل قسيس السجن الذى قال له إنه فشل فشلا ذريعا فى تغيير السجين والتأثير عليه. وطلب هولدين من إدارة السجن أن تسمح له بمقابلة وايلد على انفراد. غير أن وايلد الذى ارتاب فيه رفض أن يبادله الحديث. وأراد هولدين أن يدخل الطمأنينة إلى نفسه فأفهمه أنه سعى إليه تقديرا لموهبته الأدبية. ولكنه فى نفس الوقت عبر عن أسفه لأنه يبدد هذه الموهبة فيما لا طائل منه. وأرجع هولدين هذا إلى أن وايلد لم يجد فى حياته الماضية موضوعا جديرا بالمعالجة وذهب إلى أن محنته الراهنة قمينة بأن تعاونه على إيجاد الموضوع القادر على تفجير طاقات الخلق والإبداع فيه. فتشجع وايلد وانتهز هذه الفرصة السانحة ليشكو إلى محدثه من عدم توافر الكتب التى يحب أن يقرأها ويعبر عن ضيقه برواية جون بانيان «رحلة الحاج» التى اختارها له قسيس السجن. وطلب وايلد من هولدين أن يزوده برواية فلوبيرت «مدام بوفارى» فقال له هولدين إن إدارة السجن قد تعترض عليها لأن مؤلفها أهداها إلى المحامى الذى ناضل حتى تمكن من رفع الحظر الذى فرضته الرقابة الفرنسية عليها. عندئذ انفرجت .

أسارير السجين وقهقه ضاحكا وبدا من الواضح أن معنوياته قد ارتفعت خاصة بعد أن وعده هولدين بإمداده بالكتب والأدوات الكتابية. والجدير بالذكر أن وايلد عمل بنصيحة هولدين وتوفر فى السجن على تأليف عملين مهمين هما «من الأعماق» وقصيدة «بالاد فى سجن ردنج». ولكن صفوه مالبث أن تعكر بسبب زيارة أحد محامي الماركيز كوينزبرى له. ففى ٢١ يونيه ١٨٩٥ تقدم هذا المحامي بإيعاز من كوينزبرى بطلب من المحكمة لإشهار إفلاسه نظرا لعجزه عن الوفاء بمصروفات القضية التى سبق أن رفعها ضد كوينزبرى. وآلم وايلد أن يخذله صديقه اللورد ألفريد دوجلاس الذى أحجم عن تقديم العون المالى له بعد أن ورطه وحرضه على رفع القضية ضد والده. يقول مؤلفنا بمرارة وحسرة فى هذا الصدد أنه أنفق مابين ثلاثة آلاف وخمسة آلاف جنيه استرلينى فى غضون سنتين أو ثلاثة بدد نصفها على أقل تقدير على صديقه الغادر.

وفى يوم ٤ يولية ١٨٩٥ نقل وايلد من سجن بنتونفيل الى سجن واندزورث الذى أشرف على إدارته مدير قاسى القلب فساءت حالته لدرجة أنه فكر فى الانتحار . يقول مؤلفنا عن قسوة هذا الرجل انه لا يتلذذ بتناول الطعام الا بعد أن يكون قد أنزل

العقاب بأحد. وذات مرة أحس بألمه أحد السجناء فاقترب منه ليواسيه مخالفا بذلك لوائح السجن التى تمنع تبادل الحديث بين السجناء الذين علمتهم حياة السجن كيف يتكلمون دون أن يحركوا شفاههم. ولكن وايلد عجز طوال فترة بقائه فى السجن عن أن يتعلم هذا الأسلوب الغريب فى الحديث. وكانت النتيجة أن الحارس ضبطه وهو يرد على محدثه فأنزل به العقاب مضاعفا.

يقول المسئولون عن إشهار إفلاس أوسكار وايلد أن مجموع الديون التى تراكمت عليه بلغت ٣٥٩١ جنيها استرلينيا لم يكن هناك سبيل لإعفائه منها سوى إشهار إفلاسه وتعيين حارس مالى عليه. وهكذا استطاع غريمه الماركيز كوينزبرى أن يستذله ويسقيه كأس الهوان. وحاول أصدقاؤه جمع المال اللازم لسداد ديونه حتى يجنبوه مذلة المثول أمام لجنة المحاسبة ولكنهم عجزوا عن جمع كل المبلغ المطلوب. وكان لانتصار كوينزبرى الساحق عليه أثر وخيم على صحته فقد أصبح على شفا الانهيار العصبى. وعندما استطاعت زوجته الحصول على إذن برؤيته فى السجن لاحظت أن وزنه قد نقص وأن جسده قد نحل. وفى تلك الفترة من حياته أصيب بالإغماء أكثر من مرة. وفي إحدى المرات سقط مغشيا عليه على أرضية زنزانته الحجرية فأصيب برضوض فى

أذنه أدت إلى إصابته بالصمم بعد أن تم الإفراج عنه. وأوصى الأطباء الذين تولوا علاجه فى المستشفى بإيداعه فى سجن ريفى كى ينشغل بفلاحة الأرض والتريض فى الهواء الطلق.

وبعد إشهار إفلاسه اقترح المستر ايفيلين راجلرز بريز رئيس لجنة السجون على وزير الداخلية نقله إلى سجن ردنج حيث أسندت إليه إدارة السجن زراعة الحديقة وتجليد الكتب وإدارة مكتبة السجن. وقد تم نقله في ٢٠ نوفمبر ١٨٩٥. ويصف وايلد الإذلال المروع الذى كابده فى الطريق إلى سجنه الجديد. فقد اصطحبه الحراس وهو مكبل اليدين وفى ملابس السجن إلى محطة القطار المسافر إلى ردنج. وظل على رصيف المحطة ينتظر وصول القطار لمدة نصف ساعة كان فيها موضع سخرية الناظرين واستهزائهم. وتقدم إليه أحد الواقفين ليبصق فى وجهه، الأمر الذى سبب له جرحا نفسيا غائرا لدرجة أنه ظل عاما كاملا يبكى كل يوم فى الميعاد نفسه ولنفس المدة التى تعرض فيها للمهانة المروعة. ورغم أن برنارد شو لم يكن صديقا له بمعنى الكلمة فقد قام بالتوقيع على التماس إلى الحكومة البريطانية بشأن الإفراج عنه. ولكنه عجز عن جمع توقيعات شخصيات عامة مرموقة على هذا الالتماس. ومن جانبه أرسل صديقه اللورد ألفريد

دوجلاس إلى الملكة فيكتوريا خطابا يلتمس فيه تدخلها الشخصي للإفراج عنه، ولكن هذا الخطاب لم يصل إلى يدى الملكة فقد قام سكرتيرها الخاص بعرضه على وزير الداخلية الذى رفض هذا الطلب رفضا باتا.

والجدير بالذكر أن مؤلفنا رغم شذوذه وانحرافه كان بارا بأمه ومحبا لها. فقد حزن عليها حزنا شديدا عندما أبلغته زوجته نبأ وفاتها وهو فى السجن، كما أوصى وايلد وهو فى سجن ردنج زوجته أن تحسن تربية ولديه ولا تدللهما أو تفسدهما مثلما فعلت الليدى كوينزبرى بولدها اللورد ألفريد دوجلاس، ومما خفف عنه فى بؤسه وشقائه أن الفرنسيين قاموا بعرض مسرحيته «سالومى» على خشبة المسرح الفرنسى فى حين تنكر له بنو جلدته فقد حظرت وزارة الداخلية البريطانية تمثيلها فى ١٠ فبراير ١٨٩٦. والذى لاشك فيه أن النجاح الذى أصابته هذه المسرحية فى فرنسا ساعد على أن تعامله إدارة السجن معاملة أفضل من ذى قبل، وتقدم السجين بشكوى إلى وزير الداخلية مفادها أن إدارة السجن لا تسمح له بقراءة أكثر من كتابين فى الأسبوع من مكتبة السجن الفقيرة ومن إصابة أذنه بالأذى نتيجة سقوطه على الأرض ومن الكلال الذى أصاب نظره ومن أنه فى حاجة إلى أدوات الكتابة

من حبر وورق. واستجابت لجنة السجون بوزارة الداخلية لشكواه فخففت بعض القيود المفروضة عليه وسمحت له بشراء الكتب الخارجية في حدود عشرة جنيهات وأمرت بتزويده بأدوات الكتابة. ووجد وايلد لدى مدير السجن الجديد الرائد نيلسون (الذى حل محل المدير السابق إيزاكسون) معاملة إنسانية كريمة رفعت من معنوياته وجعلته يقبل على الكتابة وينتهي من تأليف «من الأعماق» ولكن روحه المعنوية تدهورت بشكل واضح عندما علم بأن المحكمة أصدرت أمرا بوضع ولديه تحت وصاية مشتركة من زوجته وابن عمها أدريان هوب. فقد آلمه ألما أن تعتبره المحكمة غير جدير بتربية أولاده. ويلقى كتابه «من الأعماق» ضوءا غامرا على علاقته بألفريد دوجلاس ففيه ينحى باللائمة الشديدة عليه ويعتبره السبب الأصلى فى المصائب التى حلت به وفى ضياع ماله. كما يتهمه بأنه تنكر له فى محنته وتركه يواجه بئس المصير بمفرده. والغريب فى الأمر أن سخطه على اللورد ألفريد دوجلاس سرعان ما زال عنه. فبعد خروجه من السجن عاد مؤلفنا إلى سابق عهده ونسى غضبه الشديد على صديقه فقد كتب إليه يقول: «إننى أشعر أن أملى الوحيد فى إنتاج الأعمال الفنية الجميلة لن يتحقق إلا بوجودى معك. إن كل الناس غاضبون منى لعودتى إليك ولكنهم عاجزون عن فهمنا، فأنا أشعر إننى لا أستطيع عمل أى شىء إلا معك».

وقبيل انتهاء مدة عقوبته كتب وايلد التماسا إلى وزير الداخلية يطلب فيه السماح بالإفراج عنه قبل الموعد المحدد بوقت قصير حتى يتجنب مضايقات الصحافة له. ولكن وزير الداخلية رفض الاستجابة إلى طلبه. ونظرا لأن لائحة السجون كانت تقضى بضرورة الإفراج عن السجين من أول سجن دخل فيه فقد تم نقله من سجن ردنج وإعادته إلى سجن بنتونفيل حيث أفرج عنه فى صبيحة يوم ١٩ مايو ١٨٩٧. وبعد الإفراج عنه عادت ريما إلى عادتها القديمة. فسافر وايلد إلى مدينة نابولى بإيطاليا ليستأنف حياته مع اللورد دوجلاس. لقد ترك فيه السجن آثارا مدمرة أهمها فقدانه القدرة على الخلق والإبداع. واعترف بذلك لصديقه روبرت روس إذ قال له: «إن شيئا مات فى نفسى فلم أعد أشعر بأى رغبة فى الكتابة» . وفى تلك الآونة من حياته بلغه أن زوجته توفت في مدينة جنوة بإيطاليا فحزن عليها وشعر بالأسى لوفاتها. وفى إيطاليا حدثت قطيعة بين أوسكار وايلد وألفريد دوجلاس الذى هددته أمه بعدم الانفاق عليه إذا لم يرعو ويرجع عن غيه ويقطع كل صلة تربطه بوايلد. وأدرك وايلد أن صديقه لا يحبه لذاته بل يريد

أن يعيش عالة عليه، ومن ثم حدثت بينهما قطيعة بلا رجعة هذه المرة. وبعد أن افترق عن صديقه دوجلاس تدهورت أخلاق وايلد عن ذى قبل. فهجر الأدب والفن تماما وتفرغ لإرضاء أحط نزواته وأصبحت ممارسة الشذوذ الجنسي هدفه الأوحد في الحياة كما أصبح يمارس الشذوذ الجنسي مع غلمان باريس وصبيتها بشكل فاجر وعلى عينك يا تاجر ودون أدنى حياء أو خجل. وفى سبيل إرضاء نزواته تناسى جميع القيم التى أعلى من شأنها فى مبدأ حياته فلم يعد يقيم وزنا للأمانة والتهذيب والشرف. وعبثا حاول صديق له اسمه ارنست دوسون أن يعيده إلى حظيرة الممارسات الجنسية الطبيعية والسوية. فقد اصطحبه إلى بيت من بيوت الدعارة ولكن المومسات عجزن عن أن يستثرن فيه أى رغبة جنسية. وكذلك حاول الكاتب فرانك هاريس المعروف بغزواته الجنسية أن يبعده عن طريق الصبية والغلمان. ولكن وايلد أبى وجادله عن إقتناع كامل بأنه ليس فى الشذوذ الجنسى ما يشين فقد سار على نفس الدرب أباطرة كبار أمثال قيصر والأسكندر الأكبر وفنانون عظام أمثال مايكلانجلو وشكسبير. وتحدث مؤلفنا وكأنه نبى يبشر بمجىء عالم جديد تصبح فيه الممارسات الجنسية الشاذة أمرا طبيعيا ولا غبار عليه. يقول وايلد لفرانك هاريس فى

هذا الشأن : «إننى أؤمن ـ وهذا اعتقادى الراسخ ـ أن أحسن العقول حتى فى يومنا الراهن لاتدنينا أو تدفعنا وأن العالم أصبح أكثر تسامحا» ثم يضيف: «لست أشك فى أننا سوف ننتصر. ولكن الطريق طويل تتناثر عليه دماء الشهداء المروعة القانية.....».

ثم جاءت النهاية . فقد وافته المنية فى باريس يوم ٣٠ نوفمبر ١٩٠٠ . مات تائبا عن كل ما ارتكبه من ذنوب وأتى به من موبقات. وقبل وفاته بساعات وافقت الكنيسة الكاثوليكية ـ بعد طول إحجام وتردد ـ أن تضمه إلى صدرها وتعتبره واحدا منها. وسرعان ما نسى العالم شذوذه وتذكر فقط فنه العظيم. وكانت ألمانيا أول دولة تعترف بأياديه البيضاء على الفن والأدب. ففيها تحولت مسرحية «سالومى» إلى أوبرا خالدة وضع ألحانها الموسيقار الكبير ريتشارد ستراوس . وبعد مضى ستة أعوام على وفاته استطاع صديقه روبرت روس الذى دله على طريق الغواية أن يعيد إليه كرامته واعتباره .. فبعد أن دفعت له دور النشر الألمانية حقوق التأليف مقابل نشرها بعض أعمال وايلد استطاع هذا الصديق الوفى أن يجمع ما يكفى لسداد كل ديونه. وبهذا تمكن من إلغاء القرار الخاص بإشهار إفلاسه. وفى ألمانيا ظهرت طبعة من كتابه «من الأعماق» قبل ظهورها فى انجلترا. وكان النجـــاح

الذى أصابه كتابه «من الأعماق» المنشور عام ١٩٠٥ سببا مباشرا فى اهتمام الإنجليز بأدبه من جديد. وتحققت نبوءة روس الذى قال سوف يأتى يوم يصبح فيه منزل أوسكار وايلد فى تايت ستريت مزارا يؤمه الناس، وقد صدق ظنه. فبعد مضى ما يقرب من نصف قرن على وفاته قام مجلس مدينة لندن بإقامة لوحة تكريما للراحل العظيم بمناسبة مرور مائة عام على ميلاده. وقام السير كومبتون ماكنزى بإزاحة الستار عن هذه اللوحة فى ١٦ أكتوبر ١٩٥٤.

٣ ـ حول اللواط فى رواية

«صورة دوريان جراى»

تمهيـــــد :

عرفت الإنسانية ممارسة اللواط منذ فجر التاريخ، ويتضمن سفر التكوين أول تدوين لهذه الظاهرة فهو يحدثنا عن سدومة وعامورة وأهل لوط الذين أرسل الله إليهم ملكين لهدايتهما فلم يعبأوا بهما وظلوا فى غيهم سادرين فأنزل الله بهم العقاب بأن دمر مدائنهم وأصاب أهلها بالعمى. يقول المؤرخ الرومانى ليفيتيكوس إن القوانين نصت على إعدام كل من يتم ضبطه وهو يمارس الشذوذ الجنسى، وقد ظلت عقوبة الإعدام قائمة فى القانون البريطانى حتى عام ١٨٢٨ كما ظلت بعض أحكام الإعدام لهذا السبب تنفذ فى انجلترا إلى وقت متأخر حتى عام ١٨١١. ونحن نرى الروائى الانجليزى سموليت الذى نشر رواية رودريك راندوم عام ١٧٤٨ يتحسر على انتشار اللواط فى عصره ويقول إنه قريبا سيأتى اليوم عندما تصبح ممارسة اللواط أكثر انتشارا

من ممارسة الزنا. وفى عام ١٨٨٥ أدخلت بعض التعديلات على القانون الجنائى فى بريطانيا فقضت بأن تكون أقصى عقوبة للواط على النحو التالي: السجن مدى الحياة للممارسة الفعلية والسجن لمدة عشرة أعوام لمحاولة ممارستها والسجن سنتان مع الشغل الشاق للتصرف البذىء والخادش للحياء . وهذه المادة الأخيرة التى حوكم أوسكار وايلد بمقتضاها وكانت النتيجة أن حكمت المحكمة عليه بسنتين حبس مع الأشغال كما سبق أن رأينا. والجدير بالذكر أن قسوة الحكم الصادر ضده دفعت أمثاله إلى توخى الحذر الشديد عند الإتيان بهذه الممارسات الشاذة . وبحلول عام ١٩٥٧ صدر تقرير قانونى يعرف بتقرير وولفندن بعدم اعتبار الشذوذ الجنسى جريمة جنائية مادام أن الممارسين له فى سن الرشد ويفعلون هذا برضائهم وفى الخفاء. وهى توصيات تضمنها فيما بعد قانون الجرائم الجنسية لعام ١٩٦٧ ، والجدير بالذكر أن هذا القانون يطبق فى انجلترا وويلز ولا يطبق على اسكتلندا وأيرلندا.

«صورة دوريان جراى» :

يتناول السواد الأعظم من النقاد «صورة دوريان جراى» على أنها رواية تصور المذهب الجمالى الداعى إلى الفن للفن. ويسعى النقاد إلى تتبع أثر الرواية القوطية فيها ابتداء من بلزاك وإدجار

آلان بو حتى والتر باتر وهيوزمانز ولا يخطر ببال هؤلاء النقاد فى العادة أن يعالجوا هذه الرواية باعتبار أنها تدور حول الشذوذ الجنسى ولكن باعتبارها عملا أدبيا فحسب . ويقول روبرت كروت ـ كوك فى أحدث سيرة حياة صدرت عن وايلد فى لندن عام ١٩٧٢ أن مؤلفنا استمد اثنين من أهم شخصيات روايته من الواقع فالفنان باسيل هولوورد هو الفنان تشارلس شانون الذى عاش فى حياة زوجية سعيدة مع رجل آخر هو تشارلس ريكتس. كما أن اللورد هنرى ووتون هو اللورد رونالد جوور. فضلا عن ذلك فالرواية باعتراف أوسكار وايلد تعكس شخصيته. يقول وايلد فى هذا الشأن: «إن شخصية دوريان جراى تحتوى على جانب كبير من شخصيتى. فباسيل هولوورد هو ما أظن أنه شخصيتى واللورد هنرى يمثل ما يظن العالم أنه شخصيتى فى حين أن دوريان جراى يمثل ما أحب أن أكون عليه». وهناك فى الرواية فقرة تتضمن مقت دوريان جراى لما يتعرض له الإنسان من كبت يلحق بصاحبه أضرارا تفوق ما يلحقه به الانحلال. وليس من شك أن هذه الفقرة تشير إلى قسوة العقوبات القانونية فى أواخر العصر الفكتورى أى فى أواخر القرن التاسع عشر .

«استعرض (دوريان جراى) حركة الإنسان عبر التاريخ فاستولى عليه إحساس بالضياع. لقد فرط الإنسان فى الكثير وبدون أى جدوى واضحة. لقد عرف الإنسان أنواعا من الرفض المتشبث المجنون وأشكالا مروعة من تعذيب النفس وإنكار الذات اللذين ينبعان من الخوف واللذين يؤديان إلى ذلة أفظع بكثير وكثير جدا من الذلة الموهومة التى يسعى المرء فى جهله إلى الهروب منها. ويذهب الناقد الكبير إلى أن هناك تعارضا يتعذر التوفيق بينه وبين هذه الجوانب المتنافرة فى شخصية المؤلف. فالفنان الرقيق القلب والمتفائل هولوورد يمثل المثل الأعلى التى تسعى الرواية إلى تحقيقه .. وهو تعلم الإنسان أن يركز على لحظات الحياة التى لا تعدو فى حد ذاتها أن تكون لحظة وأن يجد أن أقصى ما تحققه الحياة هو إضفاء الروحانية عليها».

ولكن هولوورد يلقى مصرعه على يد نقيض له تماما هو دوريان جراى الذى يعيش عيشة الفجور والتهتك. ومن ناحية أخرى لا يمكن للقارىء أن يأخذ أفكار ووتون الذى يحرض دوريان على ارتكاب المعاصى ويسير فى طريق الغواية مأخذ الجد بسبب ما يتسم به من سلبية واضحة . كما أنه يعيش عيشة الفسق والمجون بالنيابة ، بمعنى أنه يحرض دوريان جراى على ارتكاب الفواحش. فلا غرو إذا رأينا هولوورد يقول للورد ووتون: «أنت لا تقول شيئا

أخلاقيا أبدا كما أنك لا تفعل شيئا رديئا أبدا. إن تشكك فى نوازع البشر مجرد تظاهر». الرواية لاتكف عن إخبارنا بأن دوريان جراى يستمتع بإفساد الشباب دون تحديد لطبيعة هذا الفساد ونوعه. فالرواية لا تحكى لنا الأعمال الفاسدة التى يأتى بها دوريان جراى.

وهناك شواهد تدل على أن المؤلف استوحى روايته من تجاربه الذاتية وسيرة حياته. يقول كوك فى سيرة حياة أوسكار وايلد التى سبق الإشارة إليها:

«عندما انتهى وقت جلسة مستر وايلد أمام الرسام الذى قام برسم بورتريه له ونظر فى صورته جال فى باله أن الشىء الجميل إذا اتخذ شكل جنتلمان فى منتصف العمر لا يمكن أن يكون مصدر فرحه الدائم. ثم صاح وايلد قائلا: «ياله من أمر فاجع. هذه الصورة لن تتقدم فى السن أو تشيخ أبدا فى حين أن الشيخوخة سوف تدركنى)». وبعدئذ التجأ وايلد إلى الإنشاء النثرى ليعبر فيه عن هذه العاطفة المتأججة التى اجتاحت روحه وكانت النتيجة أنه قام بتأليف دوريان جراى.

هذا ما نجده بالحرف الواحد مذكورا فى روايته . فعندما انتهى الرسام باسيل هولوورد من رسم صورة دوريان جراى

حملق هذا الشاب فيها وعلق بقوله: «يا له من أمر حزين، فسوف يتقدم بى العمر وسوف أصبح إنسانا بشعا ومروعا، ولكن هذه الصورة سوف تظل دوما على بهائها. آه لو حدث العكس وقيض لى أن احتفظ بشبابى دائما وأن يدرك الهرم صورتى بدلا منى . عندئذ سأكون على أتم استعداد لأن أدفع روحى ثمنا لهذا. واستجاب القدر أو الشيطان لطلبه فمنحه شبابا دائما ونضيرا بلا روح مكنه من إيقاع الرجال والنساء في غرامه دون أن يتعين عليه أن يبادلهم الحب».

ويضفى تعاطى المخدرات جوا خاصا على الرواية ففى الصفحة الأولى نشم رائحة الأفيون تنبعث من لفافات التبغ كما أن دوريان جراى شم زهرة قبيل إقدامه على قتل صديقه الفنان هولوورد، هذا الجو الذى يفوح بعبق الأفيون يقترن بالفساد. وتشير الرواية من طرف خفى إلى أن الرسام هولوورد عندما وقعت أنظاره لأول مرة على دوريان جراى اجتاز أزمة نفسية وتعرض لإغراء جنسي، يقول هولوورد عن لحظة اللقاء أنه شعر بالخوف يعتريه وأنه على شفا محنة. ويعترف هولوورد بأنه يعبد دوريان جراى ولا يمكنه الاستغناء عنه ويقارن بين حبه لدوريان جراى والحب الذى كابده ميكلا نجلو وشكسبير. إن هولوورد لم يكن

بحاجة إلى دوريان جراى من أجل الإلهام الفنى فحسب بل أيضا كشريك يسيطر على علاقتهما السادية ـ الماسوكية. يقول هولوورد فى هذا الشأن: «إن أهواء دوريان ونزواته قانون بالنسبة لكل الناس إلا نفسه ... إنه لا يقيم اعتبارا أو وزنا للآخرين على نحو بشع ويبدو أنه يجد متعة حقيقية فى إيلامى».

ويرى جيفرى مايرز أن الفنان هولوورد يمثل الشذوذ الذى يتسم بالمثالية فى حين أن اللورد ووتون ليس سوى رجل فاسد وشاذ جنسيا. واستطاع ووتون الاستحواذ على دوريان بمجرد أن قدمه هولوورد إليه وساعد على هذا برم دوريان بغيرة الرسام الشديدة وعنف ولائه وإخلاصه وإفراطه فى تقريظه وعزوفه عن الكلام بطريقة غريبة، وقد نجح ووتون فى استغلال هذا الشاب بجمال صورته فدفعه نحو الهاوية الأخلاقية.

وعندما تتناول الرواية علاقة اللورد بزوجته التى طلقت منه نراها تحكى لنا أن هذا اللورد كان يخون زوجته من أجل دوريان جراى دون أن يكترث بخيانة زوجته له ، حتى الإشارات المتكررة للإغريق لها دلالتها فمن المعروف أن الشذوذ الجنسى بين الذكور كان عند الإغريق أمرا مستقرا وتقليدا راسخا. وكما نجد فى بعض فلسفات الإغريق هناك تناسق بين ظاهر الإنسان وباطنه

وبين شكله وطبيعته. تقول إحدى شخصيات الرواية إن الناس الأشرار هم أناس طاعنون فى السن وشديدو القبح. ونفس الشيء ينطبق على دوريان جراى الذى ظهرت البشاعة على صورته.. بقدر ما اقترف من جرائم. ونحن نرى فى الرواية أن دوريان يخدع نفسه عندما يظن أن بإمكانه أن يحب امرأة ولا ينبغى علينا أن ننسى أن دوريان عندما شاهد فتاته سيبيل تمثل على المسرح دور روزاليند فى مسرحية شكسبير المعروفة «كما تهوى» لا تروق أو تستهويه كامرأة بل كفلام يستثير فيه نزعته نحو المثلية. يقول دوريان فى هذا الصدد: «خرجت وهى ترتدى ملابس صبى وكانت آية فى الروعة. إنها لم تبد فى نظرى بمثل هذا الإبداع قط». ودوريان جراى يفضل الوهم على الحقيقة. فبعد أن تخلى الرسام هولوورد عن رسم هذا الشاب على نحو مثالى وبدأ يصوره على نحو واقعى أخذت الصداقة بينهما تنهار. وأيضا أحب دوريان الممثلة سيبيل عندما كانت تعيش فى عالم الوهم وتقوم بتمثيل أدوارها المسرحية التافهة. فقد كان حريصا على أن يراها كطيف أو حلم يداعب الخيال وليس كامرأة من لحم ودم. وبعد أن أحبت سيبيل دوريان تحولت إلى امرأة من شحم ولحم فأعرض عنها هذا الشاب لأنه كان يفضل أن يراها كطيف من صنع الخيال. يقول

جيفرى مايرز فى هذا الشأن أن وايلد تأثر تأثرا واضحا بالأفكار التى عبر عنها الكاتب هيوزمانز الذى يدافع عن الشذوذ الجنسى فى كتابه «ضد الطبيعة» والجدير بالذكر أن هيوزمانز فى كتابه يربط بين الشذوذ الجنسى (وهو نشاط محرم ومعاد للمجتمع) وبين الإبداع الفنى. والرأى عنده أن شواذ الجنس يحيطون أنفسهم بجو معقد من الأوهام من شأنه أن يضفى روحانية على الحواس. وحتى يحكم اللورد ووتون السيطرة على دوريان جراى نراه يهديه نسخة من كتاب مدمر للأخلاق هو كتاب هيوزمانز «ضد الطبيعة» الذى رأى فيه دوريان صورة دقيقة لحياته حتى قبل أن يولد. وراقت أفكار الكتاب فى نظره لأنها قدمت تبريرا على الصعيدين الجمالى والفنى للممارسات الجنسية الشاذة. وقد عبر وايلد عن تأثره الواضح بأفكار هيوزمانز بقوله إن «صورة دوريان جراى» ليست سوى تنويع خيالى للدراسة المفرطة فى الواقعية التى قدمها هيوزمانز عن طبيعة الفنان فى عالم يناصب الفن العداء. ورغم أن دوريان حمل هذا الكتاب وزر إفساده فإن هذا الكتاب لم يفعل أكثر من تأكيد الجوانب الفاسدة فيه أصلا. وتمثل الصورة التى رسمها هولوورد لدوريان جراى حب هذا الشاب الشديد لنفسه بقدر ما تمثل مقته الشديد للذات. فضلا عن أنه

يرزح تحت وطأة الإحساس الشديد بالذنب. ويختلف موقف اللورد ووتون عن موقف الرسام هولوورد إزاء حب دوريان جراى للممثلة سيبيل. فقد أثار هذا الحب في هولوورد إحساسه الشديد بالغيرة ولكنه فضل هذا الحب على أن ينصرف دوريان إلى حب رجل آخر. أما اللورد ووتون فلم يأبه أو يكترث به مطلقا ولم يحس نحوه بأدنى غيرة لأنه كان متأكدا أن دوريان عاجز عن أن يحب أية امرأة. ويفسر هذا قسوته فى معاملة كل من ضحيتيه النسائيتين سيبيل وهيتى وهجرانه لهما، الأمر الذى جعلاهما تتخلصان من حياتهما. فضلا عن أن عددا من الرجال أقدم على الانتحار بسبب تورطهم معه فى فضائح وعلاقات جنسية غير سوية. ومما يؤكد نزعاته الجنسية الشاذة أنه عاش مع اللورد ووتون فى الجزائر تحت سقف بيت واحد بعيدا عن عين القانون الساهرة. بالإضافة إلى أنه خالط أو شابب الناس وحثالتهم فى المواخير المخصصة لدعارة الذكور.

إن رواية «صورة دوريان جراى» تعلى من شأن الرذيلة وتمجد الشر على نحو يذكرنا بديوان بودلير المعروف «أزهار الشر» . ورغم أن وايلد فى مقدمة روايته ينكر أن هناك كتبا أخلاقية وكتبا غير أخلاقية فقد كتب عام ١٨٩٠ يقول إن ضمير دوريان كان يعذبه لدرجة أفسدت عليه اجتناء اللذة كما أنه قتل نفسه فى سعيه إلى

قتل ضميره. والغريب أن وايلد الذى بدأ روايته بالدفاع عن الحرية الجنسية الكاملة أنهاها على نحو أخلاقى بأن جعل الشذوذ الجنسى مرادفا للشر غير المحدد المعالم.

لقد عجز وايلد عن التوفيق بين رغبته فى ممارسة الشذوذ الجنسى دون رادع أو ضابط ولكنه خاف فى نفس الوقت من إدانة المجتمع له. ويتضح لنا هذا من موقفه من الصورة. فهو يلهو كما يشاء مادامت الصورة كانت مخبأة فى مكان أمين ولكن صفو حياته يتلبد بالغيوم حين يشعر بأنه مهدد باكتشاف أمره وأمر الصورة معا. لقد تأثر أندريه جيد بأوسكار وايلد فى حياته وأدبه تأثرا واضحا كما انبهر بأحاديثه الطلية ونكاته وملحه الذكية غير أن أسلوب وايلد فى الكتابة لم يرق له فقد وجده مفتعلا ومنقولا عن أساليب الآخرين. والرأى عند جيد أن فكرة رواية «صورة دوريان جراى». بديعة فى منشأها وأكثر تميزا وأهمية من رواية «جلد الحزين» لبلزاك ولكن المؤلف أفسد تحفته الأدبية فهى تمنع عواطف القارىء من الانسياب وتصيبه بالعمى بسبب شدة انبهاره بسطحها. فضلا عن أنه يفقد تلك العاطفة المحورية العميقة التى تدور حولها أحداث الرواية.

القسم الثانى

١ ـ آرثر رامبو (١٨٥٤ ـ ١٨٩١)

اسمه بالكامل جان نيكولاس أرثر رامبو. إذا قلت عنه إنه شيطان رجيم كنت من الصادقين، وإذا قلت إنه صوفى يسعى إلى النورانية والشفافية الروحية فأنت أيضا من الصادقين ، علمه ربيبه الشاعر بول فيرلين الفسق والمجون الشاذ فبز أستاذه وتفوق عليه. تمرد رامبو على الغرب وحضارته فلفظه الغرب وأزور عنه وأراد بدوره أن يثأر من المجتمع الذى لفظه فتعمد بكامل وعيه وإدراكه أن يقهر بدنه ويفرض عليه العهر لا سعيا وراء لذة يحسبها بقدر ما كان رغبة من جانبه في أن يسوم بدنه مر العذاب. وكأنه يريد أن يتقرب من الله عن طريق العهر والشذوذ. ولكن الويل كل الويل لمن يظن أنه ند للآلهة فانتقامها جبار لا يعرف الرحمة فلا غرو إذا رأيناه فى أخريات .أيامه يتحول إلى رجل عاجز كسيح يفتك به المرض والوهن. وكأن الآلهة عاقبته لأنه كفر بها وأعلن العصيان عليها واستهزأ بها فى أبذأ لغة يمكن للإنسان أن يتصورها والمهم من هذا وذاك أنه معجزة شاعرية لا نظير لها فى آداب العالم. فلم تعرف الإنسانية شاعرا يبدأ حياته الشعرية وهو مراهق فى نحو الخامسة عشرة ثم يختمها وهو شاب لايزيد عمره على تسعة عشر عاما. ولكنه استطاع فى خلال هذه

السنوات الأربع أو الخمس على أكثر تقدير أن يحفر لنفسه مكانا بين الخالدين.

نشأته :

ولد آرثر رامبو يوم ٢٠ أكتوبر عام ١٨٥٤ تحت كوكب منحوس في قرية صغيرة ولكنها جميلة اسمها قرية شارلفيل الفرنسية القريبة من الحدود البلجيكية. ومن النادر أن نجد أما في مثل قسوة والدته ماري كاترين فيليسيتيه فيتالي كويف تلك المرأة الرهيبة في تسلطها وتزمتها وينم مظهرها عن جمود العواطف وتحجرها. ولكن بعض الدارسين يلتمسون لها العذر ويذهبون إلى أنها ليست متحجرة العواطف مثلما تبدو. أما أبوه فكان يختلف عن أمه تماما. فهو يعشق الحياة ويحب المرح ويميل إلى معاشرة الناس. اشترك والد رامبو في الحملة الفرنسية على الجزائر ثم أرسلته القيادة العسكرية في القرم وإيطاليا، وبسبب حنكته وحكمته بل وإنسانيته في معاملة الجزائريين عهد إليه الجيش الفرنسي بتولي أحد المناصب الإدارية الرفيعة رغم أنه كان مجرد جاويش عندما انخرط في الحياة العسكرية. وكانت لوالد الشاعر نزعات أدبية واضحة فقد كتب مجموعة من الكتب لم تر طريقها إلى النشر. فضلا عن أنه أتقن اللغة العربية وترجم القرآن إلى الفرنسية. وساعدت هذه الترجمة ابنه الشاعر فيما بعد في دراسة

اللغة العربية، ولم يكن الرجل سعيدا فى زواجه فآثر أن يختفى من وجه زوجته إلى الأبد تاركا وراءه خمسة أطفال هم على التوالى فردريك وآرثر ثم ثلاث بنات ماتت البنت الكبرى فى طفولتها ثم ولدت بعدها فيتالى وايزابيلا التى تعلق بهما قلب الشاعر فى أخريات أيامه . وفى بعض الأحيان كان الأبوان يتشاجران ويقذفان بعضهما البعض بالأوانى الفضية والمعدنية. الأمر الذى روع الطفل آرثر وبث فى قلبه الفزع. وبعد اختفاء زوجها آلت المرأة على نفسها تنشئة أولادها على النحو القاسى والمتشدد الذى تميزت به وكان همها الأول والأخير تربية أبنائها على الجد والصرامة وتطهيرهم من كل عيب أو ضعف.

كان الشاعر فى السادسة عندما خرج والده من البيت ولم يعد. وعلى أية حال كان ظهوره فى البيت حتى فى الأحوال الطبيعية قليلا بسبب انتقاله المستمر من بلدة إلى أخرى. وباختفائه اختفى من حياة الشاعر وحياة أخوته كل أثر للدفء الإنسانى فقد كانت مشاعر الأم باردة برودة الموت. الأمر الذى جعل الصبى يشعر بالوحدة والوحشة والافتقار إلى الحب والحنان منذ نعومة أظفاره وحاولت الأم أن تبعد آرثر عن صحبة أولاد الشوارع حتى لا تتلوث شخصيته بخشونتهم وفظاظتهم وحتى لا

يتعلم منهم البذاءة ويبدا الابن مثالا للهدوء والدماثة والانصياع لأمه ومدرسيه الأمر الذى جعلها تنخدع بمظهره الوديع المطيع. ولم تدر أن مراجل التمرد والسخط تعتمل فى دخيلته على نحو ينذر بالانفجار. وأن الملاك البرىء يخفى وراءه شيطانا رجيما.

دأبت الأم على محاصرة ولديها والتضييق عليهما بصورة مروعة تحدوها الرغبة فى وقايتهما من أصدقاء السوء. ولهذا كانت تنتظر آرثر على باب المدرسة عند خروجه منها حتى تضمن عدم اختلاطه بهم وظلت الأم لا تسمح لولديها بالرجوع إلى البيت وحدهما إلا بعد بلوغهما سن الخامسة عشرة وكانت تشرف بنفسها على مراجعة طفليها لدروسهما ولم تتورع عن صفع آرثر على وجهه إذا أخطأ فى حفظ دروسه. وذات ليلة حرمته من وجبة العشاء لأنه أخطأ خطأ بسيطا فى حفظ مئات الأبيات من الشعر اللاتينى عن ظهر قلب. فلا غرو إذا رأيناه يكره المدرسة وواجباته المدرسية وعندما أراد أن يخلو إلى نفسه لم يجد مكانا يهرب فيه من جو البيت الخانق سوى المراحيض خارج البيت يمكث فيها الساعات الطوال يسرح بخياله ويترك العنان لأفكاره. وهكذا لجأ الصبى إلى خياله الواسع العريض يلوذ به من غلظة أمه ومعاملتها القاسية التى لا ترحم. ورغم أنه لم ير البحر قط حتى ذلك الوقت

فقد رأى فيه أمله في الحرية والانطلاق والمغامرة. وكان فى طفولته يتصور فى خياله أن فراشه قد تحول إلى بحر هادىء تستقر الوحوش الكاسرة فى قاعه الملىء بالصخور والأعشاب ، فيمنع أخاه فردريك من القيام بأدنى حركة حتى لا يحرك سطحه الساكن ولا تتلاطم أمواجه.

والجدير بالذكر أن موهبته الأدبية ظهرت فى وقت باكر للغاية ففى الثامنة من عمره كتب مقالا طويلا ينم عن تأثره بالنثر الرومانسى الفرنسى يتميز بسلاسة لغته وقدرته المذهلة على الوصف. وقد بلغ إيمانه آنذاك بالدين مبلغا جعله يتشاجر مع بعض الصبية الذين رآهم يعبثون بماء الكنيسة الذى صلى عليه الكاهن ويرشون به بعضهم البعض. فتكاثر عليه هؤلاء الصبية وأعطوه علقة ساخنة لا يمكن نسيانها. وفى المدرسة أذهل آرثر مدرسه عندما قدم إليه ملخصا تاريخيا عن مصر وسوريا وبابل فى الأزمنة القديمة يتميز بحسن العرض ونضوج الفكر مما لا يتناسب مع صغر سنه. ورغم مقته للحياة المدرسية فقد ترك مدرسه المسيو ليرتبيه أفضل الأثر فقد غرس فيه عشق الآداب الكلاسيكية سواء كانت إغريقية أم لاتينية أم فرنسية. واستطاع الصبى أن يتفوق على جميع أقرانه فى المدرسة الأمر الذى جعل

مدرسيه وجميع زملائه يحترمونه ويبجلونه وعوضه ذلك عن إذلال أمه له وصفعاتها المهينة لكرامته والجارحة لكبريائه.

وفى الخامسة عشرة من عمره نجح آرثر رامبو فى نشر قصيدة له بعنوان «هدية اليتيم فى العام الجديد» فى يناير ١٨٧٠ ويمثل هذا العام تاريخا بالغ الأهمية فى حياة الغلام الشاعر. فقد جاء فيه إلى مدرسة شارلفيل مدرس شاعر اسمه جورج إزامبارد ترك فى نفسه أعمق الأثر. وسرعان ما توثقت العلاقة بين هذا المدرس وتلميذه وساعد على هذا أن فارق السن بينهما لم يكن كبيرا. وأنس الغلام لمدرسه فاعترف له أن حبه للقراءة يدفعه إلى التحايل للحصول على الكتب ويمنعه ضيق ذات اليد من اقتنائها. فهو يأخذها من خلف ظهور أصحاب المكتبات لقراءتها ثم إعادتها إلى مكانها غير أن الخوف من افتضاح أمره كان يمنعه فى كثير من الأحيان من إعادتها لأصحابها. ولهذا أشفق عليه إزامبارد وسمح له باستعارة مايشاء من الكتب من مكتبته الخاصة. وأرشده إزامبارد فى مطالعاته فى الأدبين الإغريقى واللاتينى وفى قراءة أعمال الأدباء الفرنسيين أمثال رابيليه ومونتسكيو وفولتير وروسو وهيليفيتون . وفى يوم من الأيام استاءت أمه عندما وجدته مستغرقا فى قراءة رواية البؤساء لفكتور هيجو. فأرسلت خطابا

إلى إزامبارد تلومه فيه على سماحه لابنها بقراءة مثل هذه الكتب السيئة. علما بأنه سبق للأم أن شكت إلى إدارة المدرسة أن زميلاً لابنها في الدراسة أقرضه كتابا سيىء الأثر ومدمرا للأخلاق العامة من تأليف ألفريد موسيه بعنوان «اعترافات ابن القرن». وحمّلت الأم إدارة المدرسة مسئولية هذا التقصير والتهاون. ولم يكترث ازامبارد بتوبيخ الأم له واستمر في إقراض ابنها عيون الأدب الفرنسي . وحتى يتجنب الابن الدخول في مشكلات مع امه لجأ إلى قراءة الكتب في بيت أستاذه. وعندما عرض الغلام الشاعر قصيدة «هدية اليتيم في العام الجديد» على أستاذه شجعه على المضي في كتابة المزيد من القصائد. ويرجع الفضل إلى إزامبارد في أن رامبو ألف في نفس العام القصائد التالية: «إحساس» و«الحداد» و«العقيدة في أونام » و«أوفيليا» و«رقصة بندوس» و«موتى فالمي» و«عقاب ترتوف» و«فينوس أناديومين» ثم «الذى يمنع نينا» و«بمصاحبة الموسيقى» و«كوميديا في ثلاث قبلات». والجدير بالذكر أن باكورة شعر رامبو تدل على شدة تأثره بشعراء مدرسة جيل بارناسوس واحتذائه حذوهم. وقد نادى هؤلاء الشعراء بنظرية الفن للفن ونشـروا أسفارهم في مجلة «البارناسوس المعاصرة» ويعتبر جوتييه ودى بانفيل وكوبيه من

رواد هذه الحركة الأدبية . في مايو ١٨٧٠ أرسل الغلام رامبو أول خطاب له إلى الشاعر تيودور دى بانفيل رئيس تحرير مجلة «البارناسوس المعاصرة» وبرفقته قصيدته الطويلة «العقيدة في أونام» وقصيدتيه القصيرتين «أوفيليا» و«إحساس» طالبا إليه في أدب جم أن ينشرها. غير أن دى بانفيل اعتذر عن النشر بسبب ضيق المساحة وكثرة القصائد التى تقرر نشرها. ولعلنا لا ننسى أن عام ١٨٧٠ شهد أحداثا مهمة في حياة رامبو على رأسها انتصاراته الدراسية الساحقة التى أهلته للحصول على الجوائز وهربه لأول مرة إلى باريس وهربه للمرة الثانية إلى بروكسل في بلجيكا ثم ذهابه إلى مدينة دوواى حيث تعيش عمات مدرسه ازامبارد وهو ماسوف نعود إلى ذكره على نحو أكثر تفصيلا. وقد تعرف رامبو على صديقه ذواقة الأدب أوجست برتيانى فى ربيع ١٨٧٠ الذى لعب دورا كبيرا في صياغة حياته وتشكيلها. وتنتمى قصيدتاه «شعراء في السابعة من أعمارهم» و«في بيت عمات إزامبارد» إلى تلك الفترة. وإن نسينا فلا ننسى أن تلك الفترة من حياته شهدت إندلاع ألسنة الحرب الفرنسية - البروسية التى انتهت بهزيمة فرنسا النكراء واستسلامها المهين أمام الألمان . ويجدر بنا أن نؤكد أن تلك الفترة التى لم يبلغ فيها الشاعر بعد

السادسة عشرة من عمره مرحلة قائمة بذاتها من مراحل تطوره الشعرى. وهى مرحلة تميزت ـ كما أسلفنا ـ بالمحافظة والتقليد والافتقار إلى الأصالة واقتفاء أثر مدرسة البارناسوسيين . وفى الأجازة المدرسية لصيف عام ١٨٧٠ تعرضت مدينة تشارلفيل التى تعيش فيها أسرة الشاعر لمخاطر الحرب بسبب قربها من منطقة القتال وألقت الحرب بظلالها الثقيلة والكئيبة على حياة رامبو. وأراد إزامبارد أن يخفف عنه ويهون عليه فسمح له بزيارة شقته أثناء غيابه عنها فى باريس للاطلاع على محتويات مكتبته الصغيرة التى لم يمر شهر واحد حتى التهم ما فيها من كتب. فبدأ الضجر والبرم يعاودانه. ويعبر رامبو فى قصيدته «بمصاحبة الموسيقى» عن سخطه على الحياة البورجوازية ومسلماتها واشمئزازه من رضاء الطبقة البورجوازية عن نفسها. وتعتبر هذه القصيدة نموذجا لأسلوبه المتهكم الساخر.

وبقدر ما كان الشاعر فى طفولته وصباه مثالا يحتذى فى الدماثة والطاعة والامتثال بقدر ما كان أخوه فردريك الذى يكبره بأقل من عام مثلا حيا على التمرد والعصيان لدرجة أن أمه رغم قوة شكيمتها يئست من إصلاح ما اعوج من شأنه وركزت على آرثر حتى يعوضها عن خسارتها عن ضياع ابنها الكبير. وفى أحد

الأيام شاه . فردريك فرقة من العساكر الفرنسيين تجتاز شوارع شارلفيل طريقها إلى جبهة القتال فتسلل هذا الابن العاق إلى صفوفها دن أن يحس به أحد واستقل القطار لينضم إلى الفرقة المتجهة إلى أرض المعركة، وعندما اكتشف الضباط المسئولون أمره عجبوا من جرأته ولكنهم شعروا فى نفس الوقت بنوع من العطف عليه والرغبة فى مساعدته فألحقوه بالفرقة كجندى إضافي، وبهذا تمكن فردريك من التخلص من استبداد أمه وسيطرتها عليه. وشجع هذا التصرف الأخ الأصغر أن يحذو حذو الأخ الأكبر، ففى يوم ٢٨ أغسطس عام ١٨٧٠ على وجه التحديد كان آرثر يسير برفقة أمه وأختيه في المراعى المحيطة بنهر الميز، وفجأة ودون أية مقدمات إدعى آرثر أنه يريد العودة إلى البيت ليحضر كتابا يقرؤه، ولكنه ذهب ولم يعد فقد ركب القطار المتجه إلى باريس دون أن يكون معه تذكرة سفر أو فى جيبه فرنك واحد، فتم القبض عليه وإحالته إلى قسم البوليس، ولم تجد الشرطة معه أية أوراق تثبت شخصيته، ورفض الغلام الإدلاء باسمه وعنوانه، فزج البوليس به لمدة أسبوع فى الحجز تمهيدا لتقديمه إلى المحاكمة، وعندما اقترب موعد المحاكمة زال عنه تظاهره بالتماسك وانهارت قواه وأصابه الذعر فسارع إلى إرسال خطاب

إلى ازامبارد يطلب منه أن يخف لنجدته، ولم يضن عليه مدرسه بالمساعدة فأرسل إلى البوليس المبلغ المطلوب لإخلاء سبيله ورجا مدير السجن أن يعيد الغلام إلى أهله فى مدينة تشارلفيل أو ـ فى حالة تعذر هذا بسبب ظروف الحرب ـ إلى مدينة دوواى حيث تعيش عمات ازامبارد الثلاث. وبالفعل مكث الغلام مع عمات مدرسه إزامبارد لمدة ثلاثة أسابيع. ورغم أن هذه الآنسات العانسات استلطفنه ورغبن في استمراره معهن فقد خشى إزامبارد على نفسه فأصر على إرجاعه إلى ذويه تجنبا للمسئولية وتحاشيا للمشكلات، وكتب ازامبارد للأم يخبرها بأن ولدها بخير وأنه يعيش فى أمان مع عماته. وهاجت الأم وماجت وأرسلت ردا غاضبا ومهينا للغلام وأصر الغلام على عدم الرجوع إلى أمه فاضطر مدرسه للضغط عليه كي يعود إلى أهله. ولكن آرثر رفض بوقاحة وسلاطة لسان أن يستجيب له. فاشتد معه ازامبارد واضطره إلى الامتثال. وما أن عاد الغلام إلى أمه حتى كالت لإزامبارد السباب والشتائم وشدت ولدها من أذنه وجرته إلى داخل البيت، وبمجرد أن فرغ ازامبارد من أداء مهمته الشاقة حتى سارع بالإنصراف ومضى إلى حال سبيله وهو يتمنى فى قرارة قلبه ألا يرى هذه المرأة الفظة مرة أخرى. ولم تمر بضعة أيام حتى تلقى ازامبارد رسالة من أم الغلام تستغيث به فقد هرب

ابنها للمرة الثانية ولم تعرف له مكانا. وبسبب قلقه على مصير الغلام الذى تعلق قلبه به استجاب إزامبارد لطلب الأم. وبعد البحث والتحرى اتضح أن الغلام سار دون طعام أو زاد على قدميه من فرنسا حتى عبر الحدود البلجيكية ووصل إلى بروكسل فى حذاء ممزق وثياب مهلهلة. وفى بروكسل توجه الغلام إلى عنوان صديق لإزامبارد عرف من أستاذه بالمصادفة أنه يعيش هناك. وادعى الغلام لصديق ازامبارد أن أهله أرسلوه إلى بروكسل لإتمام تعليمه وأنه فقد كل نقوده فى الطريق. فأعطاه الرجل ثيابا نظيفة ومبلغا من المال. وفى صبيحة اليوم التالى لمبيته فى بيت هذا الرجل انصرف الغلام دون أن يكشف عن خط سيره. ثم توجه من تلقاء نفسه إلى بيت عمات إزامبارد الثلاث. وفرحت تلك العانسات عندما فوجئن به أمامهن. وعندما أتى إزامبارد لزيارة عماته فوجىء هو أيضا بوجود تلميذه. وأراد الأستاذ أن يقرع تلميذه على مسلكه السيىء والطائش ولكن قلبه لم يطاوعه عندما رآه مثل طالب مثالى نجيب منكبا فى هدوء شامل وعناية بالغة على تبييض مجموعة من قصائده التى كتبها فى فترة صعلكته فى كل من فرنسا وبلجيكا. وهى قصائد تمثل تقدما واضحا على قصائده السابقة كما أنها تعبر بشكل واضح عن شخصية الشاعر. ورغم

ما تعرض له الغلام من جوع ومشقة فى تلك الفترة التى دامت أسبوعين فقد عرف فيها السعادة والحرية والانطلاق وخلو البال بصورة ليس لها مثيل فى كل حياته. وقد انعكست هذه السعادة فى أشعار تلك الفترة التى تنم عن البراءة. وتشمل أشعار هذه الفترة على القصائد التالية: «المذعورون» و«المد» و «الكاباريه الأخضر» بالإضافة إلى قصائد من وحى أوضاع بلاده السياسية مثل «الشر» و«سودة غضب قيصر» و«انتصار ساربروك الكاسح» و«النائم فى الوادى» . ولما عرف إزامبارد مكان هذا الابن العاق رأى من واجبه أن يبلغ أمه به حتى يطمئنها عليه. ولكن الأم هذه المرة رفضت أن تدفع نفقات عودته إليها وأصرت على تأديبه وإرجاعه عن طريق أقسام البوليس. وأراد ازامبارد أن يجنب الغلام البهدلة فتوجه إلى قسم البوليس وانتزع من رجل الشرطة المنوط به تسليم الغلام إلى أهله وعدا بحسن معاملته وعدم الإساءة إليه. والجدير بالذكر أن الفترة الباكرة فى حياة رامبو الشعرية (وهى الفترة التى احتذى فيها حذو الشعراء البارناسوسيين) تميز قريضه منها بالنقاوة والبعد عن البذاءة والفحش والسوقية وهو ما سوف نجده فى شعره فى المرحلة اللاحقة التى نبذ فيها الدين وجميع مبادىء الأخلاق وتجرأ على الذات الإلهية.

الملاك الطاهر يتحول إلى شيطان رجيم:

شعر الفرنسيون بهوانهم القومي عندما اندحرت قوات الامبراطور نابليون الثالث عام ١٨٧٠ فى سيدان أمام القوات البروسية الظافرة ، وأراد رامبو أن يتطوع للذود عن حمى الأوطان ولكن السلطات العسكرية رفضت طلبه لحداثة سنه الذى لم يتجاوز السادسة عشرة. كما أن شكله بدا أصغر بكثير من عمره. ولم يجد الغلام ما يفعله غير التجوال مع صديق الطفولة ديلاهاى في الحقول والغابات والدخول مع صديقه فى مناقشات مستفيضة حول الأدب والسياسة وأحوال البلاد المتردية والحاجة إلى الثورة والتغيير. وفى تلك الفترة بدأ رامبو يطالع الشعراء الجدد والمعاصرين له أمثال بول فيرلين الذى راق له بسبب ما تميز به شعره من تجديد وحرية فى استخدام العروض. ومعنى ذلك أنه تأثر بشعر فيرلين قبل أن يراه. وفى تلك المرحلة من حياته ظهر تمرده الجارف على السلطة في جميع أشكالها كرد فعل ضد استبداد أمه به وقسوتها عليه. والغريب أنه رغم سخطه الشديد على سيطرة أمه عليه فقد ورث عنها القدرة على إخفاء عواطفه الجياشة تحت ستار زائف من التحجر والجمود.

ورغم استئناف الدراسة في مدارس تشارلفيل أثناء الحرب لفرنسية البروسية فقد رفض رامبو العودة إلى مدرسته بحجة أن لبلاد فى محنة وتحتاج إلى ماهو أهم من الدروس والتحصيل وباع ساعته وسافر بثمنها إلى باريس التى وصل إليها خاوى الوفاض، واستطاع أن يحصل على عنوان ستوديو رسام كاريكاتور معروف اسمه أندريه جيل، ولما ذهب إليه وجد الباب مفتوحا فدلف إلى الداخل ولم يكن فيه أحد . وهناك استسلم الغلام للنعاس من فرط التعب والإنهاك. ودخل الرسام مرسمه ليجد الغلام نائما على أريكته من فرط التعب والإعياء. وظن الرجل فى بادئ الأمر أنه لص جاء لسرقته ولكنه سرعان ما تنبه إلى خطأه عندما حانت منه التفاتة إلى وجه الصبى الطاهر البرئ. وأيقظ الرسام الصبى الذى هب مفزوعا من نومه وآثار النعاس تداعب جفونه . وسأله الرسام عن هويته فأجابه بأنه شاعر جاء من تشارلفيل إلى باريس سعيا وراء الرزق، ورق له قلب الرسام الطيب فأعطاه كل ما فى جيبه وهو عشرة فرنكات. ونصحه بالعودة إلى أمه وأهله. ولكن رامبو ضرب بهذه النصيحة عرض الحائط وآثر أن يبقى فى باريس لعله يجد عملا يرتزق منه. ولكنه فشل مما اضطره إلى التقاط بقايا الطعام من صفائح الزبالة وكسر الخبز الملقاة فى الشوارع ويشحذ من المارة وينام أسفل الكبارى والجسور وفى مداخل المنازل والقوارب الراسية على ضفاف النهر.

فى تلك الفترة كانت باريس تمور بالأفكار الثورية الداعية إلى إقامة الاشتراكية والإطاحة بحكم نابليون الثالث الذى أهدر كرامة الشعب الفرنسى . فلا غرو أن تأثر رامبو بهذه الأفكار. ورغم ذلك يمكن القول إن رامبو الثائر المتمرد ظل طفلا غريرا فى شئون الحياة اليومية بوجه عام وفى أمور الجنس بوجه خاص. صحيح أنه فى تلك الفترة كتب عن الحب ولكنه عالجه على نحو أدبى صرف وكما قرأ عنه فى الكتب وقصائد الشعراء. ويمكن القول أن رامبو احتفظ ببراءته الجنسية حتى عام ١٨٧١ . ومما يؤكد ذلك أن صديقه ديلاهاى لم يلحظ عليه فى فترة الدراسة أى جنوح فى حديثه ومسلكه إلى الشذوذ الجنسى ورغم أن رامبو كان فى السادسة عشرة من عمره عندما وصل إلى باريس فقد بدا فى شكل فتاة خجولة صغيرة الحجم ناعمة الملمس لها شعر متموج كسبائك الذهب. وأغلب الظن أن بعض الجنود الفرنسيين فى باريس استملحوه فقاموا فى ابريل (تقريبا) سنة ١٨٧١ بالاعتداء الجنسى عليه. الأمر الذى صدمه ونفره من الجنس مدى الحياة. وعلمته هذه التجربة الجنسية أن الجنس شىء قمىء وأنه فى الواقع شىء يختلف اختلافا تاما عما هو مكتوب فى الكتب

والأشعار. ومنذ ذلك الحين أصبح رامبو شخصا آخر فقد أصابته الصدمة الجنسية بالغثيان والاشمئزاز من الحياة وعدم القدرة على التأقلم معها أو أخذها على علاتها. وتحرق شوقا للهروب من الواقع إلى ماضي طفولته البريئة أو في تجاوزه لاستشراف عالم من صنع خياله طاهر ونقي وخال من الشرور والآثام. عالم مليء بالحسن والجمال. وفي باريس عاني الغلام الشاعر من الجوع والوحدة والشقاء. فقرر أن يعود إلى مدينة تشارلفيل سيرا على الأقدام دون أن ينتظر نجاح الثوار الفرنسيين في إقامة الكوميون الشيوعي الذي ظل يتمناه ويتوق قلبه إليه. وتحمس رامبو لقيام الكوميون الشيوعي في باريس واعتبره وصديقه ديلاهاي نقطة تحول في حياة الشعب الفرنسي.

وأثناء وجوده في باريس أرسل رامبو إلى صديق له يدعى ديمنيه قصيدة ألفها بعنوان «القلب المعذب» ثم سماها فيما بعد «القلب المسروق» ثم أعاد تسميتها بالقلب المهرج. وطلب رامبو إلى صديقه أن يقوم بإحراق جميع قصائده التي سبق أن أعطاها له في أيام سذاجته وغفلته. وتتضمن هذه القصيدة الجرح الذي أصاب قلبه الصغير نتيجة تجربته الجنسية المقززة. وأرسل رامبو نسخة من قصيدته إلى إزامبارد الذي لم يفهمها حق الفهم ولم

يدرك محنة الشاعر والعذاب الذى كابده على المستوى الشخصى. وبدلا من أن يظهر إزامبارد تقديرا للقصيدة وعطفا على مضمونها أخذ يسخر منها الأمر الذى جعل مؤلفها يبتعد عنه بعد أن كان يعتبره صديقا له وفى منزلة والده. والجدير بالذكر أن قصائد رامبو الباكرة تتضمن بشكل أو آخر جانبا من سيرة حياته. فقصيدة «الذكريات» - حسبما يقول زوج أخته - تصف أول هروب لرامبو إلى باريس فى ٢٨ أغسطس ١٨٧٠ فى حين يرى بعض الدارسين أنها تصف رحيل والد الشاعر وهجرانه لزوجته فى أغسطس ١٨٤٦ وتتكون هذه القصيدة من خمسة مقاطع يحتوى كل مقطع منها على ثمانية سطور. والمقطع الثالث من القصيدة يصف الأم كامرأة مشدودة القامة تسحق الزهور تحت قدميها أثناء سيرها وهى الآمرة والناهية فى أطفالها الذين ينكبون على قراءة كتبهم فى الحقول فلا يلعبون أو يمرحون فيها مثلما يفعل الأطفال فى سنهم. وفجأة يترك أحدهم جماعته هربا من هذا الجو الخانق ويختفى وراء الجبل فتجرى وراءه الأم لتبحث عنه، ومن الواضح أن هذا المقطع يعبر عن سيرة حياة الشاعر الذى ضاق ذرعا باستبداد أمه وسيطرتها الغاشمة عليه فالتجأ إلى الهروب منها، أو أنه يعبر عن سيرة حياة أبيه الذى لم يطق تزمت زوجته وجمودها فاختفى من حياتها.

وبعد قصيدة «القلب المعذب» انفلت عيار رامبو ووجد متعته في تلطيخ سمعته والإساءة إلى اسمه. حتى مظهره الخارجي أصبح آية في القذارة فهو يرفض أن يستحم ويطيل شعره الذي اتسخ وتدلى على كتفيه. وتعمد أن يسير في أكثر شوارع تشارلفيل ازدحاما في ملابسه الرثة وهيئته القذرة. وأراد أحد سكان المدينة ممن يعرفونه إحراجه فأعطاه مبلغا صغيرا من المال ونصحه أن يقص بها شعره. فأخذه منه رامبو معبرا عن امتنان زائف ثم دخل محلا لبيع السجائر لينفق هذه الدراهم القليلة على شراء المعسل ليملأ بها غليونه. وتمزق قلب الأم وانفطر على حال ابنها المائل الذي رفض العودة إلى مدرسته. وبدلا من استكمال دراسته عمل رامبو في وظيفة متواضعة للغاية في صحيفة محلية عديمة الأهمية. واستاء مدرسوه السابقون وناظر مدرسته من تصرفاته وخاصة لأنه كان يتعمد أن يغدو ويروح في منظره الرث أمام باب المدرسة التي شهدت أوج تفوقه الدراسي ويتوقف خارج الفصول ليتفرج على زملائه وهم منصرفون إلى الدرس والتحصيل. ورأى المسئولون عن المدرسة أنه يعطي بذلك مثلا سيئا لأقرانه ويسيء إلى سمعة المدرسة. وبطبيعة الحال تحسر هؤلاء

المسئولون على النابغة الذى رفع رأس مدرسته عاليا والذى لن يكون له صنو بين أقرانه طرا. كما تحسروا على الصبى الدمث الوديع الطاهر الذى كان الخجل والحياء المفرطان يعقدان لسانه. وإمعانا فى التحدى لم يخف رامبو هرطقته واستهزاءه بالله والدين والكنيسة، وفى تلك الفترة اتسم حديثه الذى يندى له الجبين خجلا بالبذاءة والفحش وعاش الغلام الغض الإهاب عيشة ملؤها الصعلكة والتشرد يسلى الناس فى المقاهى والمنتديات بحكاياته الفاحشة وبذاءاته وهرطقاته لقاء كوب من الشراب أو قدح من الخمر التى كانت تطلق لسانه من عقاله. وأراد الغلام أن يصدم مشاعر مستمعيه فكان يدعي أمامهم أنه يجمع الكلاب الضالة في بيته ليمارس الجنس معها. وفى هذه الفترة من حياة التشرد والقذارة كتب قصيدة تعبر عن ضياعه بعنوان «أخوات البر والإحسان». وفى ضياعه عجز الحب وجمال الطبيعة أن يدخلا الهدوء والسكينة على روحه المضطربة الهائجة. يقول أحد معارفه أنه في عام ١٨٧١ جرب معاشرة النساء فأخفق. فقد سلمت له ابنة أحد القضاة له نفسها ولكنها هجرته عندما أخفق معها، الأمر الذى زاد من عقدة الجنس عنده واشمئزازه من النساء ودفعه إلى اجترار تجربة الإعتداء الجنسى عليه فى باريس .. ويلاحظ

الدارسون أن شعره في هذه المرحلة بدأ يتضمن عنصرا جديدا هو إحساسه العميق بالذنب واحتدام الصراع فى دخيلته بين البراءة والإثم وبين طبيعته الملائكية ونوازعه الشيطانية. وهو صراع لم يستطع أن يجد حلا له حتى فى أكثر أشعاره نضجا واكتمالا . لقد صور له غروره وخيلاؤه أنه يستطيع بتمرده أن يحطم الدين المسيحى وأن يستأصل من الجذور ذلك الشعور بالذنب الذى تغرسه المسيحية فى نفوس المؤمنين بها. ويتضح لنا من قصيدته «المناولات الأولى» عجز هذا التمرد عن ذلك. بل إن هذا التمرد زاده انقساما على نفسه كما زاد من اضطراب روحه. فرغم ما تتضمنه القصيدة من هرطقة قاذعة فإنها تعبر عن تمزقه النفسى كما تدل على أن الجنس هو السبب الحقيقى فى ثورته العارمة على الناس والمجتمع والحياة، ورغم حياة التشرد التى عاشها الغلام الشاعر فإنه دأب على الذهاب إلى مكتبة المدينة العامة ليطالع فيها كتب الفلسفة والسحر الذى بدأ يستهويه بشكل ملحوظ. وحينئذ بدأ يفكر فى وضع نظرية عن الشعر. ووظيفة الشاعر، واستغرق فى قراءة بودلير والتهام جميع الكتابات غير التقليدية والخارجة على الأعراف والأخلاق العامة لدرجة ضـــايقت

أمـين المكتبة الذى علق على ذلك بقوله إنه يقرأ كتبا لا تناسب غلاما فى السادسة عشرة

وقد أثمرت هذه الفترة القصائد التالية: «القلب المعذب»، «باريس الخاوية تعمر بالناس»، «القرفصاء»، «أفق المساء»، «شعراء السبع سنوات»، «الفقراء فى الكنيسة»، «راهبات الإحسان»، «عشيقاتى الصغيرات»، ، «المناولة الأولى»، «مايقال للشاعر عن الزهور»، و«السفينة الثملة»، و«قلب تحت رداء الكهنوت»، و«صحارى الحب».

الشاعر النبى:

كان رامبو فى باكورة حياته الأدبية واقعا تحت تأثير جماعة البارناسيين المنادين بمبدأ الفن للفن. ولكن تغيرا جوهريا سرعان ما طرأ على موقفه الأدبى عند وصوله إلى مرحلة النضج . فقد سعى إلى الاستقلال عن هذه الجماعة بأن استحدث نظرية أطلق عليها نظرية النبوة فى الشعر. ولم يتوصل رامبو إلى هذه النظرية إلا بعد أن هدأت نفسه وسكنت روحه المهتاجة العاصفة.بعدئذ توقف عن كتابة الشعر المهرطق والبذىء، والتجأ إلى التعبير الشعرى كسبيل إلى الوصول إلى عالم لا نهائى من الروحانية والنورانية. لقد كان رامبو منذ طفولته يتعطش إلى معاينة الله. غير أن مراهقته العاصفة المضطربة جعلته يتجرأ على الله لأنه رأى

فى سلطانه صورة لاستبداد أمه به وطغيانها عليه. وعندما هدأت نفسه أدرك أن التجرؤ على الذات الإلهية يزيد من شقائه وتعاسته فبدأ يسعى من جديد إلى التواصل مع الله والكمال المطلق والحقيقة المطلقة. ومن ثم نظر إلى الشعر على أنه وسيلة إلى تحقيق الشفافية الروحية واختراق حجب الغيب وتجاوز العالم المادى المحسوس والتعبير عما لا يمكن التعبير عنه. وهكذا أصبح الشاعر فى نظره مجرد وسيط غير واع تستخدمه القوى الغيبية ليكشف للبشرية عما هو مستور.

وفى فترة تشرده وصعلكته تعرف رامبو بموظف فى الجمارك الفرنسية اسمه تشارل بريتانى ترك فى حياته أعمق الأثر. كان بريتانى يعشق الفنون والآداب مثلما يعشق الخمر والنساء ويرغب فى الاستمتاع بأطايب الحياة. وتأثر رامبو على وجه الخصوص باهتمام هذا الرجل بالسحر والغيبيات واستجلاء العالم غير المنظور وبالفلسفة الشرقية المعروفة بالكابلا والتى سوف نعرض لها فيما بعد. ورغم أن بريتانى شجع رامبو على أن يحيا حياة ملؤها العربدة والانفلات من جميع المواصفات والأعراف الأخلاقية فقد شجعه أيضا - وهذا هو المهم - ألا يحفل بالجسد كغاية في حد ذاته بل يهتم بحياة الذهن والعقل. وكما أسلفنا كان الشاعر شديد الحياء ومفرط الخجل ولكن قدحا من الخمر كان كافيا

لإطلاق لسانه من عقاله. وعندما التقى ببريتانى فى مقاهى باريس كان يقدم له التبغ وأقداح الخمر مجانا. فتنفك عقدة لسانه ويتحول إلى متحدث ممتع مفوه يسحر المستمعين إليه. وتحت تأثير بريتانى توفر رامبو على دراسة كتب السحر والفلسفات الغيبية الشرقية مثل البوذية التى اقتنع الشاعر بأنها موطن الحكمة وأن العالم ضل السبيل عندما نبذ حكمة الشرق وسلك سبيل الغرب.

استمد رامبو نظريته عن نبوة الشاعر من تلك الأفكار الغيبية التى كانت شائعة فى عهده والجدير بالذكر أنه تأثر بأفكار بودلير عن السحر والغيب عندما صاغ فكرته عن نبوة الشاعر. ورغم تأثره ببودلير كان يختلف عنه. ففى حين آمن بودلير بجوهر المسيحية الكاثوليكية واعترف بخطيئة الإنسان فقد سعى رامبو إلى اقتلاع هذا الإحساس بالخطيئة من النفس البشرية محاولا أن يرجع بها إلى عصور الوثنية عندما كان الإنسان لا يعرف الإحساس بالذنب ولا يميز بين الخير والشر. ولكن محاولته كما قلنا باءت بالفشل الذريع لأن الإحساس بالخطيئة الذى غرسته المسيحية فى نفوس أتباعها أصبح جزءا لا يتجزأ من حياة الإنسان سواء شاء أو لم يشأ.

أشرنا إلى تأثر رامبو بالكابلا .. فماهى الكابلا؟ الكابلا هى أساس كل الفلسفات المستمدة من السحر والأفكار الغيبية . وهى تتمثل أساسا فى التقاليد العبرية الخاصة بتفسير التوراة. ولا أحد يعرف مصدر الكابلا على وجه التحديد. فبعض الباحثين يرى أنها نشأت في الاسكندرية والبعض الآخر يرى أنها ظهرت فى القرون الوسطى، ولكن الثابت أن الدعوة إلى الكابلا لم تنشط إلا فى عهد تلك الكنيسة المسيحية وضعفها أى فى عصر النهضة ونهاية القرن الثامن عشر ، وبعد نشأة الفلسفة الوضعية فى فرنسا بعد عام ١٨٣٠ . ففى هذه الأوقات التى اهتزت فيها العقيدة المسيحية وانتفى اليقين الدينى لجأ الإنسان إلى الكابلا للتعبير عن رغبته فى استشراف الحياة الصوفية كبديل عن الدين التقليدى ويبدو أن بعض أصول الكابلا يرجع إلى بعض المعتقدات السائدة فى بلاد الفرس وإلى بعض معتقدات الكلاونيين كما أن هناك كثيرا من أوجه الشبه بين الكابلا والمعتقدات الهندية. وتهدف الكابلا إلى منح الإنسان القدرة على إماطة اللثام عن أسرار الوجود وغوامض الكون وكنه الذات الإلهية، والله ـ وفقا للكابلا ـ هو الذى يربط بين أجزاء الوجود المتناثرة ويمنحها الانسجام والوحدة. ويرى رامبو فى تلك الفترة من حياته أن أمل الشاعر يكمن فى تحقيق الكابلا أو ذلك الفيض من الصفاء الذى يمكن الإنسان من رؤية الله

ومعاينته .. ويذهب إلى أن الوصول إلى هذه الحالة من الصفاء والوجد الروحى لا تعنى بلوغ الإنسان السعادة. بالعكس فالكابلا تسبب لصاحبها البؤس والشقاء ومكابدة صنوف العذاب.

والجدير بالذكر أنّ رامبو استقى إيمانه بالكابلا أيضا من الأديب الفرنسى بالانش الذى عاش فى مدينة ليون فى أواخر القرن الثامن عشر. آمن بالانش بالعاطفة والخيال والحدس ونبذ العقل والفكر المجرد. ورأى أن الشاعر الحقيقى هو القادر على استشراف المستقبل واختراق حجب الغيب وتجاوز حدود العالم المادى الذى يحيط بنا . إن كل شىء نراه ونلمسه فيما حولنا ليس سوى رمز للوحدانية الخالدة أو صورة ناقصة للأبدية. فالحياة فى نظره رمز وكذلك الشعر والفن. ومن ثم سرمديتهما. ويضيف بالانش إنه عندما يتمكن الشاعر من شق حجب الغيب أى عندما تتوافر له أسباب النبوة فسوف يتحدث إلى العالم بلغة تفهمها جميع الشعوب. وهذا جوهر ما دعا إليه رامبو فى نظريته عن الشاعر النبى.

لعل أثر بودلير فى رامبو يفوق أثر الآخرين فيه. فقد أخذ شاعرنا عنه الإيمان بأن للأحلام أهمية قصوى فى عملية الخَلق

والإبداع الفنى. وسار شاعرنا على نفس دربه فى التهالك على المخدرات والمسكرات يستعين بها فى الاستغراق فى الأحلام وعدم الإفاقة منها.

وعندما استحدث رامبو فى صدر شبابه مذهبه الجمالى فى الأدب كان لايزال واقعا تحت تأثير ثلة أصدقائه أمثال إزامبارد وديلاهاى وبريتانى . ولكنه ما لبث أن حقق استقلاله الكامل عنهم بعد أن انتهى من صياغة نظريته الجمالية عن نبوة الشاعر. وبعد أن تم له هذا الاستقلال رمى بمبادىء المدرسة البارناسوسية المنادية بالفن للفن عرض الحائط كما أنه ازور عن بودلير وتخلص من نفوذه فيه. ومن الخطأ أن نظن أن رامبو توصل إلى نظرية جمالية متكاملة ومتسقة، فآراؤه مهوشة ومضطربة وقد ضمنها فى رسالتين تتناولان النبى الشاعر بعث الأولى إلى صديقه إزامبارد فى ١٣ مايو ١٨٧١ والثانية إلى بول ديمينى فى ١٥ مايو من نفس هذا العام. وقد استمد رامبو أفكاره فى الجماليات من كتب السحر والكابالا وأعمال بالانش. فضلا عن أنه وجد فى بودلير نموذجا للشاعر النبى الذى ينبغى الإقتداء به. وخيل إلى رامبو أن بودلير تمكن من تحقيق حريته واستقلاله عن طريق العربدة والانفلات الأخلاقى وإدمان المسكرات والمخدرات. ولم يفطن

رامبو إلى أن بودلير كان فى دخيلة نفسه يتمزق وهو يرى نفسه عبدا ذليلا للمخدرات ويجاهد للقضاء على ضعفه المشين أمامها . والرأى عند رامبو أن الإنسانية لم تعرف الشعر الصادق إلا فى عهد الإغريق وأن مجىء الدين المسيحى كان وبالا وقاضيا على تلقائيته. كما أنه حول طبقة الشعراء إلى طبقة من الكتبة والموظفين. ويرى رامبو أن الفضل يرجع إلى الحركة الرومانسية فى إحياء الشعر بعد موات وعودة التلقائية إليه بعد أن فقدها نتيجة العقد والكبت الذى غرسته الديانة المسيحية وهكذا أصبح الشعراء الرومانسيون عن غير وعى منهم وبدرجات متفاوتة تجسيدا لفكرة الشاعر النبى الذى يتجاوز بخياله وبصيرته حدود العالم المادى. والكاتب الحق أو الشاعر النبى ليست له أهمية فى حد ذاته فأهميته ترجع إلى أنه مجرد أداة أو وسيلة للتعبير عما هو أبدى وخالد. وعلى الشاعر أن يستمع إلى صوت الخلود الذى يأتيه من وراء عالم المادة والمحسوسات. ولن يتحقق للأديب هذا إلا بقضائه على عمل العقل والعربدة والانفلات الأخلاقى من اللواط إلى تعاطى المسكرات إلى إدمان المخدرات. وكما أسلفنا تراءى لرامبو فى غروره أنه يستطيع أن يقتلع الإحساس بالخطيئة من نفسه. وهو ما عجز عن تحقيقه فى نهاية الأمر. ويذهب رامبو إلى

أن واجب الشاعر عندما يلج قدس الأقداس وينجح فى شق الحجب التي تمنعه من رؤية المستور فإن واجبه يحتم عليه أن يعبر عما رآه وراء الغيب وينقل تجربته إلى غيره من البشر. ونظرا لعجز اللغة الراهنة عن التعبير عن هذه الرؤى العلوية واستحالة التعبير عما لا يمكن التعبير عنه فلا محيص من أن يستحدث الشاعر النبي لغة جديدة تتناسب مع ما يبغى التعبير عنه. وفى سعيه إلى اختراع هذه اللغة الجديدة ألف رامبو سوناتة شعرية مشهورة ولكنها سيئة السمعة تعرف بسوناتة «الحروف المتحركة» التى امتدحها دعاة المدرسة الرمزية واتخذوها نبراسا لهم. ولعل أحسن وصف لهذه السوناتة قول رامبو نفسه فى قصيدته المعروفة «فصل من الجحيم»: «لقد اخترعت الحروف المتحركة ألوانا» وأن لكل حرف متحرك اللون الخاص به. فعلى سبيل المثال يرى رامبو أن الحرف المتحرك A لونه أسود والحرف المتحرك E لونه أبيض وهلم جرا. ولا يعرف الدارسون على وجه التحقيق السبب الذى حدا به إلى الربط بين الحروف المتحركة والألوان ولكن يبدو أن الذى أوحى إليه بهذه الفكرة أن كتاب الحروف الهجائية الذى كان يستخدمه فى طفولته كان يزدان بالألوان لتشويق الأطفال إلى التعليم وتحبيبهم فيه. كما أنه استقى من كتب السحر والكيمياء القديمة التى تبحث عن حجر الفيلسوف الذى

يحول المعادن الرخيصة إلى ذهب الفكرة القائلة بأن لكل حرف متحرك معناه ودلالته. لقد كان رامبو يحلم بأن يجعل من لغة الشعر لها صفة الدوام .. لغة أقرب ما تكون إلى لغة الرياضيات في دقتها وديمومتها بحيث لا تتغير بتغير الزمان أو المكان. ومعنى ذلك أنه كان يحلم أن يجعل من مفردات اللغة شيئا ثابتا لا يتغير في مثل ثبات وديمومة عالم المثل عند أفلاطون ولن يتحقق ذلك بطبيعة الحال إلا إذا نبذ الشاعر النبى كل ما استحدثته الإنسانية في غابر العصور من مواصفات وتقاليد لغوية استعبدت الإنسان منذ مجيء الدين المسيحى إلى العالم. ولم يستغرق استحداث هذه النظرية اللغوية الجديدة والساعية إلى تحطيم التراث اللغوى السابق عليه من رامبو وقتا طويلا فقد صاغ نظريته عن النبى الشاعر الذى سوف يحطم اللغة التقليدية ويستبدلها بلغة جديدة في غضون بضعة أسابيع دون أن يتوافر لديه الوقت الكافى لوضعها موضع التجريب كما أن حداثة سن شاعرنا لم تتح له الفرصة بعد لاختبار دعوته المتهتكة إلى تحرير الروح عن طريق ما أسماه لخبطة الحواس وتداخلها عن طريق التهالك على المخدرات والمسكرات التى تذهب بالعقل والوعى وتؤدى إلى اضطراب هذه الحواس. ومعنى ذلك أن دعوته إلى التهتك حتى ذلك الوقت لم تعدُ نطاق التنظير. وسوف نرى فيما بعد (وخاصة عندما

يتعرف على الشاعر بول فيرلين) أنه يضع هذه الدعوة الداعية إلى التصوف عن طريق الفسق والتهتك موضع التنفيذ.

السفينـــة الثملــة:

قبل أن نعرض لقصيدة رامبو المهمة «السفينة الثملة» نشير إلى قصيدته الفكاهية الساخرة بعنوان «ماذا يقال لشاعر عن الأزهار» التى تهاجم واحدا من أشهر الشعراء البارناسسيين هو بانفيل، وتتميز هذه القصيدة بالأصالة والقدرة المذهلة على التجديد فى الصور والمفردات الشعرية، ونلاحظ أن هذه القصيدة الفكهة تتضمن سخرية من موقف الشعراء البارناسسيين وعلى رأسهم بانفيل من الزهور . ويرى رامبو أن بانفيل من كثرة وصفه في شعره للأزهار يبدو وكأنه صاحب محل لبيع الزهور فشعره يزدحم إلي زهور الكاميليا بجانب زهور الزنابق على وجه الخصوص.. ويقول رامبو أن بانفيل لا يجد غضاضة في أن يرى سيقان هذه الزهور مقطوعة وليست فى تربتها كما يحب المشتغلون بفلاحة البساتين أن يروها.

لقد اتجه رامبو في منتصف عام ١٨٧١ إلى إجراء التجارب الجريئة على لغة الشعر فأدخل عليها الألفاظ التافهة والبذيئة .

فضلا على الألفاظ العلمية. وقد تركت هذه اللغة التى لم ترق لفيرلين أثرها على جيل الشعراء الذى جاء من بعده.

وفى تلك الفترة من حياته الشعرية ألف رامبو قصيدة «السفينة الثملة» التى حظيت بشهرة شعبية كاسحة. والغريب في الأمر أن رامبو حتى وقت كتابة هذه القصيدة لم يكن قد رأى البحر. ولكنه تأثر ما فى ذلك ريب بتلك القوارب الراسية على نهر الميز والتى كان الصيادون يستخدمونها. وكان من عادة شاعرنا فى صباه أن يذهب إلى تلك القوارب ويستلقى فى باطنها وخياله سارح إلى بعيد. وتنم هذه القصيدة على الأصالة والقدرة على التجديد واستحداث الألفاظ والأخيلة التى تناسبه. ومع أن رامبو لم يكن قد رأى البحر فقد استحضره فى خياله عن طريق الكتب المصورة التى حصل عليها كجائزة لتفوقه فى الدراسة، ومنها كتاب «عالم المحيطات» لفيبجيه وكتاب «البحر» لمشيليه. وكلا الكتابين يصفان الأسماك والحيوانات المائية الغريبة والمتوحشة التى تعيش تحت سطح الماء. أضف إلى ذلك أن رامبو تأثر بمجموعة من الكتب منها «عشرون ألف فرسخ تحت البحر» لجول فيرن و «الكادحون فى أعماق البحار» لفكتور هيجو و«جوردون بيم» و«ابتلاع الدوامة»

لإدجار ألان بو. وتعتبر قصيدة «السفينة الثملة» من أنجح التجارب الأدبية التى تنطوى على تطبيق عملى لنظريته التى استحدثها بشأن «الشاعر النبى» . ومعنى هذا أن مضمون القصيدة تكرار لما ذهب إليه الشاعر فى «رسائل الشاعر النبى» . إن رامبو ألف «السفينة الثملة» فى وقت كان ينتظر فيه بفارغ الصبر وصول خطاب من الشاعر فيرلين. فقد كان أمله أن يمد إليه هذا الشاعر الكبير يد العون والمساعدة لينشله من ذلك الجو الخانق للموهبة فى الريف الذى يكتم أنفاسه. وتضايق رامبو من تأخر فيرلين فى الرد عليه. ولكن فيرلين اهتم بطلبه وراح يستشير عددا من كبار الأدباء البارزين آنذاك عما عساهم أن يفعلوا لمساعدة هذه الموهبة الصاعدة. وعندما عرض عليهم فيرلين أشعاره استقبلوها بالمديح والثناء واعترفوا بموهبة صاحبها وأصالته، الأمر الذى شجع فيرلين فى نهاية الأمر إلى دعوته إلى باريس . وأرسل فيرلين الذى لم يكن يعرف رامبو إلى الأديب الشاب أجرة السفر من بلدته فى الريف إلى باريس. غير أن أمه رفضت أن تشترى له ثيابا جديدة يلبسها بدلا من ثيابه الرثة. وأغلب الظن أنه سافر إلى باريس هذه المرة فى خريف عام ١٨٧١ . وحتى ذلك التاريخ كانت دعوته إلى الإنحلال الخلقى ولخبطة الحواس يهدف استشراف

عالم الروح غير المحدود مجرد حبر على ورق. كما أن تجربته الجنسية كانت محدودة للغاية رغم بشاعة التجربة التي تعرض لها على أيدى الجنود.

وتعبر «السفينة الثملة» عن سيرة حياة مؤلفها الفكرية والروحية التي تمخر عباب البحر تتقاذفها أمواجه وتلاطمها أنواؤه العاتية وتدفع بها بين الصخور من جزيرة لا يسكنها بشر إلى جزيرة أخرى خالية من السكان. فقد تعرض طاقمها للذبح والإبادة. ولم يبق على ظهرها أحد سوى الشاعر فهو الوحيد الذى بقى على قيد الحياة. وفى نهاية المطاف يرى الشاعر السفينة التى تقله وهى ترتفع به إلي عنان السماء فيحدوه الأمل أن يلج داخلها حيث الخلود والأبدية. ولكن هيهات أن يتحقق له مايريد فسفينته تظل معلقة بين السماء والأرض فلا هى على أديم الأرض ولا هى فى قبة السماء. وأخيرا يفيق الشاعر من أوهامه حين تهبط الأمواج التى تحمل السفينة فجأة فإذا بالسماء تغيب عن بصره وإذ بالسفينة تسقط من علٍ ليصحو الشاعر على أرض الحقيقة والواقع وتتبدد كل أحلامه.

الشيطان يعيش في كنف شيطان آخر

(رامبو وفيرلين) :

عندما سافر رامبو من بلدته تشارلفيل إلى باريس فى خريف عام ١٨٧١ بدعوة من بول فيرلين كان هذا الشاعر الكبير يعيش مع أهل زوجته في حى مونمارتر. وبعد انحسار المد الثورى وزوال الحكومة الاشتراكية فى باريس تعرض الشاعر فيرلين للبطالة والطرد من وظيفته المدنية بسبب عدم كفاءته من ناحية وسوء خلقه وعاداته من ناحية أخرى. فضلا عن أن النظام الحاكم الجديد المعادى للاشتراكية إزور عنه. وقبل الزواج عاش فيرلين حياة ملؤها الإباحية والفساد فسعت أمه إلى تزويجه من فتاة ثرية اسمها ماتيلدا بهدف إصلاح سلوكه المعوج. ولكن هذا الزواج لم يجد معه فتيلا. ورغم عدم التكافؤ المادى والاجتماعى بين فيرلين وزوجته فقد قبلت حماته هذه الزيجة لأنها تحب أن تعتبر نفسها راعية للفنون والآداب. وجذبها بريق شهرة فيرلين وموهبته الأدبية فلم تعر فقره المزمن أو حتى سوء سمعته أدنى اهتمام وتصورت أن الزواج سوف يصلح من حاله. وعندما سمعت هذه الحماة من زوج ابنتها بأمر رامبو الشاعر الشاب الريفى الواعد الذى تنبأ له

الأدباء بأن يبز فيكتور هيجو نفسه ويتفوق عليه اقترحت المرأة فى براعتها وحسن نواياها على زوج ابنتها أن يستضيفه فى بيتها فقد كانت تأمل أن يذكر لها تاريخ الأدب الفرنسى هذا الصنيع. ولم تدر المسكينة أنها بذلك تحضر الأفعى إلى منزلها وأنها سوف تأوى فى بيتها وحشا همجيا ليس لوقاحته وصفاقته وصلفه حدود.

وفوجئت المرأة بدخول شاب ريفى عليها فى ملابس مهلهلة غاية فى الرثاثة والقذارة لا يحمل فى يده حتى حقيبة سفر يحتفظ فيها بملابسه الداخلية ومشطا للشعر وفرشة أسنان ، ونظرت حماة فيرلين إلى ياقة ضيفها فوجدته يضع حول رقبته شيئا شبيها بفتلة الدوبارة يستخدمها كربطة عنق. حتى فيرلين نفسه دهش لمنظر هذا الغلام فقد كان يتوقع أن يرى أمامه شابا مكتمل الرجولة فإذا به يشاهد وجها كالملائكة يطفح بالبراءة وعينين صافيتين تنفذان إلى الأعماق ولا حد لنقاوتهما. باختصار رأى غلاما جميل المحيا فى نحو السابعة عشرة من عمره.

لم يرتح رامبو لجو العائلة البورجوازى منذ اللحظة التى وطأت قدماه أرض البيت. الأمر الذى استفزه ودفعه إلى التصرف على نحو وقح منذ البداية. ولم يجد معه أن الأسرة الكريمة التى استضافته سعت ما وسعها السعى إلى أن تعامله بأدب وتخفى

دهشتها من منظره القذر المقزز. فبعد تناول طعام الغذاء أخرج رامبو غليونه القذر ووضع رجلا على رجل كما وضع منكبيه على مائدة الطعام وبدأ ينفث دخان تبغه الكريه الرائحة. وفى أحد الأيام عاد فيرلين ليرى ضيفه وهو يدخن مستلقيا على الممر الملىء بالحصى والمؤدى إلى باب البيت ومستمتعا بدفء أشعة الشمس والجيران المحترمون يتفرجون عليه متعجبين.

ورغم أن فيرلين أنجب من زوجته ماتيلدا ولدا أسماه جورج وأن الزواج نجح فى شفائه لحين من داء الشذوذ الجنسى فقد استمر يعاقر الخمر ويفرط فى شربها ويكاد ألا يفيق منها. وفى يوم من الأيام عاد إلى بيته يترنح من السكر وأفزع زوجته عندما أصر أن ينام بحذائه الوسخ وكامل ملابسه على سريرها. فلما عرفت حماته ماحدث انتهزت هذه الفرصة لمساومته وأصرت أن يغادر رامبو البيت على الفور. وشعر رامبو أنه أصبح ضيفا غير مرغوب فيه فخرج من البيت فيما بعد ولم يعد. وبعد رحيله دخلت الأم وابنتها حجرته فاكتشفتا أن فراشه ملىء بالقمل. وأرادت الزوجة أن تقنع زوجها فيرلين أن خروج رامبو من البيت كان ضرورة فاقتادت زوجها إلى الحجرة ليرى بنفسه الحشرات التى خلفها الضيف وراءه. ولكن فيرلين ضحك فى وجه زوجته وقال لها

إن رامبو يحتفظ بمثل هذه الحشرات جاهزة حتى يقذف بها كل قسيس يصادفه فى الطريق.

واختفى رامبو ليتصعلك ويتشرد فى شوارع باريس وحاراتها وأزقتها دون أن يترك وراءه أى عنوان. وتعب فيرلين فى البحث عنه ولكنه فشل فى تعقبه. غير أن المصادفة لعبت دورا فى التقائه به بعد مرور عدة أسابيع . فقد التقى به مصادفة فى عرض الطريق، ونظر فيرلين إلى وجه الغلام فوجده ممتقعا من شدة الجوع ويسير فى أسمال بالية. وعرف منه أنه عجز طوال فترة غيابه عن أن يجد عملا يقتات منه. وقدم فيرلين إلى رامبو وجبة كاملة وتدخل لدى الشاعر ثيودور بانفيل لإيوائه. وبالفعل قام بانفيل الطيب القلب بإسكانه فى غرفة فى بيته فوق السطوح على مقربة من بوليفارد سان ميشيل. وأمدته والدة بانفيل بكل مستلزماته العاجلة والضرورية واجتمع بانفيل وأصدقاؤه من الأدباء فقرروا أن يخصصوا له مبلغا يوميا بسيطا يمنعه من التضور جوعا. ولكن رامبو روع جيرانه ذات يوم عندما رأوه واقفا وهو عريان كما ولدته أمه أمام نافذة حجرته ويقذف بالصرة التى تحتوي على ثيابه فى الشارع العمومي. وكان من الطبيعى أن يترك رامبو مسكنه بعد تلك الفضيحة ليبدأ حياة التشرد من جديد. وأقام لبضعة أسابيع

عند مؤلف موسيقي بوهيمي اسمه كابانر. وفي تلك المرحلة من حياته كتب قصيدة بعنوان «الباحثات عن القمل». وفي شهر نوفمبر عام ١٨٧١ على وجه التحديد جرب رامبو لأول مرة تدخين الحشيش سعيا وراء تغييب عقله واضطراب حواسه. وظل رامبو يعتمد على أريحية المحسنين يوميا في توفير مكان يبيت فيه حتى استأجر له فيرلين في يناير ١٨٧٢ حجرة بالقرب من بوليفارد مونبارناس. وقد شهدت هذه الحجرة تهتكا من جانب كل من فيرلين ورامبو يفوق الوصف لدرجة أن السلطات قامت بإبعاد رامبو عن باريس لبعض الوقت. وفي شهر يوليو من عام ١٨٧٢ سافر رامبو وفيرلين إلى بروكسل في بلجيكا ليواصلا حياة المجون والفسق وممارسة الحب الحرام.

ورغم أن كثيرا من الأدباء الفرنسيين أظهروا مساندة لرامبو واستعدادا للوقوف بجانبه حتى يقف على قدميه ويشق طريقه فإن غروره ووقاحته تسببا في إغضابهم منه وحنقهم عليه. ورغم أن كثيرا من هؤلاء الأدباء كانوا يعيشون عيشة ملؤها الانطلاق والبوهيمية فإنهم اشمئزوا من تصرفاته ولم يتصوروا أنه بإمكان أي إنسان أن ينحدر إلى مثل هذا المستوى من الانحطاط والانحلال. وفي إحدى الأمسيات دعت مجموعة من الأدباء أطلقت

على نفسها اسم «الأشرار الطيبين» الشاعر فيرلين (الذى دعا بدوره صديقه رامبو) إلى حضور حفل غداء تعقبه أمسية للإستماع إلى الشاعر جان ايكارد وهو يقرأ مختارات من قصائده. وبعد انتهاء الغداء أفرط رامبو فى الشراب حتى لعبت الخمر برأسه. ولاحظ المجتمعون أن رامبو كان يعلق عقب كل بيت شعر يقرؤه إيكارد بقوله البذيء: «هذا براز». وتمالك الحاضرون أنفسهم آملين أن يتعب رامبو ويكف عن هذا العبث من تلقاء نفسه. ولكن صياحه زاد فى الارتفاع حتى غطى على صوت الشاعر نفسه. فثارت ثائرة واحد منهم فتدخل لإسكات هذا الشاب الوقح. فنشبت مشاجرة بينه وبين رامبو الذى انتزع عصا فيرلين المصنوعة على هيئة سيف وهاجم بها الرجل الذى أراد إسكاته. ولولا أن هرع بعض الموجودين لفض المشاجرة لحدث ما لا تحمد عقباه. ثم قاموا بنقل الشاعر المخمور إلى حجرته ليغط فى سبات عميق. وكانت تلك الحادثة القشة التى قصمت ظهر البعير. فقد قاطعه بعدها معظم الأدباء ورفضوا دعوته إلى منتدياتهم. الأمر الذى زاد من غطرسته وزرايته بهم. وانفض عنه جميع أدباء باريس ولم يبق فى صفه من المؤمنين بموهبته غير اثنين هما الشاعر بول فيرلين وأديب آخر اسمه إميل بليمونت. وفى تلك

الفترة استغرق الشاعران فيرلين ورامبو في حياة السكر والعربدة يقضيان ليلتهما في شرب الأبسنت في المقاهي والحانات فإذا أغلقت أبوابها يذهبان لاستكمال السهرة واحتساء الخمر في حجرة رامبو حتى صبيحة اليوم التالي. وفي تلك الفترة كان فيرلين قد ورث شيئا من الثروة عن أبيه بددها عن آخرها في اللهو والشراب. والغريب أن موقف فيرلين من هذا اللهو اختلف عن موقف رامبو منه. ففي حين كان فيرلين يجد فيه نوعا من الاستمتاع العابر بالحياة اعتبره رامبو نوعا من الشهادة وتعذيب النفس وإضناء الروح. ويتجلى لنا هذا من قصيدته «كوميديا العطش» وكأن الشاعر يسعى إلى تطهير نفسه من الأوشاب عن طريق عذاب الفسق والتهتك والانحلال. والغريب أن انغماس رامبو في المباءات والمباذل لم يفلح في إطفاء نور الجمال والسموق الروحي الذي كان يطل دائما من عينيه فقد ظل وجهه رغم تهتكه يضيء بنور الطهر والنقاوة.

ويجرنا هذا إلى الحديث عن العلاقة الجنسية الفاضحة التي ربطت بين الشاعرين رامبو وفيرلين. والجدير بالذكر أن دعوة رامبو إلى التهتك الجنسي ظلت مقصورة على مجال الفكر ولم تخرج إلى حيز التنفيذ إلا بعد أن توثقت علاقته بفيرلين. وأغلب

الظن أن رامبو ـ على عكس فيرلين ـ لم يكن بطبعه يميل إلى الشذوذ الجنسي ولكنه وجد في ممارسته الطريق إلى تحرير نفسه من جميع المعتقدات والمبادىء التقليدية المتوارثة ومن كل المحرمات والمكبوتات والقيود الأخلاقية . ولاشك في أن هذا التحرر من المواصفات الأخلاقية اقترن بتفجير طاقات الخلق والإبداع فيه التي بلغت ذروتها في تلك الفترة التي كان يمارس فيها الجنس الحرام مع فيرلين.

وما من شك في أن رامبو في تلك الفترة وقع تحت تأثير فيرلين العميق فقد بدأ خط يده يتطابق مع خط فيرلين لدرجة أن ايزابيل أخت رامبو أخطأت في خط فيرلين وأعتقدت أنه خط أخيها. أما فيرلين فكان منحلا وشريرا وشاذا يجنح بطبيعته منذ صدر شبابه حتي عقد زواجه إلى معاشرة الغلمان والنساء علي حد سواء، ومما أغراه بالعلاقة الآثمة برامبو أن زوجته ماتيلدا كانت معتلة الصحة في فترة تعرفه برامبو، الأمر الذى منعه من معاشرتها . فضلا عن أنه بدأ يضيق ذرعا بالحياة العائلية البورجوازية المحترمة. كانت تجربة رامبو الجنسية محدودة للغاية عندما تعرف علي فيرلين باستثناء ما يشتبه أنه حادثة اعتداء بعض الجنود في باريس عليه. وكان فيرلين أكبر منه بعشر سنوات. ولهذا يمكن اعتبار فيرلين

الأستاذ ورامبو التلميذ في رحلة الجنس الحرام. ولكن التلميذ سرعان ما تفوق على أستاذه فبدأ يحرض فيرلين على التجديد فى ارتكاب المعصيات. وبمرور الوقت استطاع التلميذ أن يبسط نفوذه على أستاذه وأن يخضعه لإرادته ويجره من أنفه كما يقولون. وأصبح الأستاذ لعبة فى يد تلميذه يتقاذفها وفق هواه. وحرض .رامبو أستاذه على هجر زوجته وولده وعلى التضحية بالحياة الاجتماعية المحترمة كما حرضه على قذارة المظهر وارتداء الإسمال وارتياد أحط الحانات. أما التلميذ فقد توهجت فيه قدرته على الإبداع الأدبى فأنتج أعظم قصائده وأروع أشعاره في تلك الفترة.

وفى بروكسل ببلجيكا دب الخلاف بين العاشقين واحتدم بينهما الشجار. فأخرج فيرلين مسدسه وأصاب رامبو بجرح. فتولت السلطات البلجيكية التحقيق معه. وتم توقيع الكشف الطبي على فيرلين . وجاء فى تقرير الطبيب الشرعى أنه ظهرت على المتهم شواهد حديثة تدل على ممارسته للواط سلبا أو إيجابا. وقد عبر فيرلين فى أشعاره عن السعادة التى غمرته بسبب علاقته الآثمة برامبو. ولكن خشى افتضاح أمره فأنهى قصائد حبه المحرم على نحو يسمح بتفسيرها بطريقة بريئة. وقد وجد البوليس

البلجيكى وقت القبض على فيرلين فى بروكسل قصيدة شعر، فاضحة في حافظة نقود رامبو بعنوان «التلميذ النجيب» يخاطب فيها فيرلين بأسلوب فاضح ويقول له فيها «إنه كله ملكه يعلوه عندما يشاء».

وعندما طلبت ماتيلدا الطلاق من زوجها فيرلين استند محاميها إلى ممارساته الداعرة مع الشاب آرثر رامبو. وقد وقعت فى يد الزوجة مجموعة الخطابات التى تبادلها العاشقان يتراوح عددها بين ثلاثين وأربعين خطابا تدل بوضوح على طبيعة العلاقة الشاذة التي ربطت بينهما. ولكن محامي الزوجة لم ير ما يدعو إلى تقديم هذه الخطابات إلى هيئة المحكمة لأن تهمة استخدام فيرلين للقسوة البدنية مع زوجته كانت ثابتة عليه وسببا كافيا لحصول الزوجة على الطلاق. ومن المؤسف أن الزوجة قامت بإحراق هذه الخطابات لأن بعضها تحف أدبية. وقد فعلت ذلك خوفا من أن تقع هذه الخطابات يوما ما فى يد ابنها عندما يكبر فيعرف سيرة أبيه غير العطرة. وبالنظر لأن العلاقة بين الشاعرين لم تكن سوية فقد انتهت بهما إلى سوء الفهم والشقاء والعذاب والإحباط. وأخذ فيرلين يبكى وينوح ويندب حظه ويغمره الشعور بالذنب ويندم على علاقته الآثمة برامبو، الأمر الذى جعل رامبو يمعن فى احتقاره

والسخرية منه . وأخيرا أفاق رامبو بدوره من هذه العلاقة فأثارت اشمئزازه وتقززه. وباضمحلال حب رامبو لفيرلين بدأت مظاهر السادية تبدو على تصرفاته. فقد دأب على السخرية من أفكار فيرلين ومعتقداته التى يؤمن بها بشكل لاذع الأمر الذى جعل فيرلين في كثير من الأحيان يجهش بالبكاء فلا يرحمه رامبو بل يلهب ظهره بمزيد من سياط الإهانات والسخرية ولم يتورع رامبو من إلحاق الأذى البدني بفيرلين فبينما هما جالسان فى أحد المقاهى وسط بعض الأصدقاء طلب منه رامبو أن يضع يده على المائدة، فلما فعل فيرلين هذا أخرج رامبو مطوى من جيبه وجرح بها يد عشيقه. وخرج فيرلين من المقهى غاضبا فجرى رامبو خلفه فى الطريق ليستمر فى جرحه فى عدة أماكن أخرى من جسده. غير أن رامبو كان أحيانا يندم على هذا فيعتذر لفيرلين عن قسوته ويطيب خاطره بأعذب الكلمات وأرقها. فتعود مياه الود القديم إلى مجاريها.

كان فيرلين فيما مضى يعتني بمظهره، ولكنه فى صحبة رامبو أهمله إهمالا مروعا. فقد روع معارفه من الأدباء عند حضور حفل افتتاح إحدى مسرحيات كوبيه حيث ظهر المدعوون من الأدباء فى أبهى صورة وفى ملابسهم الأنيقة. وتحلت زوجاتهم بالمجوهرات

التى يخطف سناها الابصار بينما ظهر فيرلين فى أسمال بالية وهو يتأبط ذراع عشيقه الذى لا يقل عنه قذارة واتساخا. وفى صحبة رامبو كان فيرلين يفرط فى الشراب عن المعتاد. فكان يرجع إلى بيته مخمورا حتى الثمالة فيروع زوجته ويفزعها. فكانت المسكينة تضع يدها على قلبها وهو يهددها بإحراق الدولاب اللاصق لغرفة نومها والذى يحتفظ فيه والدها بأسلحته النارية. والغريب أن ماتيلدا كانت تستقبل اعتداءه عليها بالضرب بخنوع واستسلام كامل. الأمر الذى يزيد من سورة غضبه وحنقه وضيقه منها. وبلغ استسلامها مبلغا جعلها لا تحرك ساكنا عندما حاول فى ليلة ما أن يحرق شعرها بعود ثقاب مشتعل. ولولا انطفاؤه ولطف الله بها - بعد أن لسع عود الكبريت بعضا من خصلات شعرها - لكانت المسكينة قد احترقت. وفى مرة أخرى أصابها بالمطواة فى يديها ومعصمها. كل هذا وهى مستسلمة لا تدافع عن نفسها. والغريب أنه كان ينتقم من السادية التى يلحقها به رامبو من زوجته الوديعة الخاضعة. ولكن ذات مرة لم يعد فى إمكان ماتيلدا السكوت على زوجها فقد أوشك على خنقها وقتل ابنه الرضيع فى اللفة. فقد قذف به وهو سكران إلى أقصى الحجرة ولولا سمك اللفة التى تغطى جسده اللدن لسقط هذا الرضيع ميتا.

ولما أفاق شعر فيرلين بهول فعلته انخرط فى النشيج والبكاء وطلب من زوجته أن تسامحه وتغفر له جنونه، فقبلت الزوجة أن تصالحه على شرط أن يقطع صلته برامبو ويرسله إلى بلده تشارلفيل. وقبل فيرلين هذا الشرط وطلب من عشيقه أن يعود إلى بلدته ويبقى فيها حتى تهدأ العاصفة. ووعده فيرلين باستئناف العلاقة بينهما بعد تصفية الخلاف بينه وبين زوجته، وأعطاه عنوانا آخر غير عنوان البيت ليرسل خطاباته عليه حتى لا تعرف بذلك زوجته ورغم أن رامبو استجاب لطلبه وغادر باريس عائدا إلى تشارفيل فقد أوغر صدره أن يفضل فيرلين زوجته عليه. وبعد أن تصالح فيرلين مع زوجته بادر فى لهفة إلى استدعاء عشيقه إلى باريس وأرسل إليه ثمن تذكرة السفر. وعاد رامبو إلى باريس فى مايو ١٨٧٢ حيث عاش فى حجرة استأجرها له فيرلين بالقرب من السوربون. وهناك واصل حياة السكر والمجون اللذين انغمس فيهما للتخلص من شعوره القاتل بالوحدة والوحشة.

«إشراقات» رامبو وسعيه الروحى:

وإلى جانب اهتمام رامبو بالسحر والتنجيم والعرافة والكيمياء القديمه تأثر رامبو بفرقة الحشاشين التى نشأت فى القاهرة عام ١٠٢٠ على يد حسن بن الصباح فعودت أعضاءها على الطاعة

العمياء مستعينة في ذلك بتعاطى الحشيش. والذى استهوى رامبو في هذه الفرقة سعيها عن طريق تعاطى الحشيش إلى تداخل الحواس و«السطلة» فضلا عن الرغبة فى النفاذ إلى عالم السرمدية والخلود.

ولكن تغيرا خطيرا طرأ على آرائه ومعتقداته فقد بدأ يندم على اهتمامه بالسحر والتنجيم والعرافة وحجر الفيلسوف واعتبر أن هذه المعارف الغيبية هى السبب في اللعنة التى حلت به وعلى أية حال فلا مناص من الاعتراف بأن شغل رامبو الشاغل فى تلك الفترة وما قبلها هو الوصول إلى حالة من الوجد الصوفى ومعاينة وجه الله. والجدير بالذكر أن عدم اكتراثه بفقره وعدم خجله من قذارته كان يرجع إلى شدة انشغاله ـ على طريقته ـ بعالم السرمدية والخلود: وفي أوج قوته الروحية ألف قصيدته العظيمة «السعى الروحى» التى سلمها إلى فيرلين عام ١٨٧٢. وقد توافر وهو فى هذه الحالة الروحية الشفافة على تأليف الجانب الأعظم من مجموعة قصائده المشهورة والمعروفة بـ «الإشراقات»، التى يعتبرها النقاد والدارسون من أعظم ما سطره هذا الشاعر فى حياته إن لم تكن أعظمها جميعا. غير أن هذا السموق الروحى سرعان ما تبدد ليحل محله إعياء روحى جعله يضيف إلى

إشراقاته مجموعة من القصائد النثرية تدل على اشمئزازه من حياته ونضوب طاقته الروحية واختفاء الرؤى السرمدية وحلول اللعنة به.

تعتبر بعض قصائد «الإشراقات» من أبدع ما سطر رامبو من أشعار. وإذا كان ما يقوله فيرلين عن الإشراقات صحيحا فإن تأليفها يرجع إلى الفترة بين ١٨٧٣ ـ ١٨٧٥. ولكن الدارسين ليسوا على يقين من دقة هذه التواريخ ومن سلامة الترتيب الذى نشرت به ويعود السبب فى ذلك إلى أن مخطوطات الديوان ظلت تنتقل من يد إلى يد وأن اكتشاف قصائدها لم يكن دفعة واحدة. وعندما فكر فيرلين فى نشرها لاحظ أن قصائده لا تدور حول فكرة أساسية واحدة بل هى مجموعة متناثرة من الشذرات والانطباعات والتجليات. الأمر الذى دفعه إلى الكتابة إلى مؤلفها فى إفريقيا. ولم يرد رامبو على خطاباته . فنشر فيرلين القصائد باعتبار أن صاحبها ميت وأنها من تأليف المرحوم رامبو.

وبوجه عام يمكن تقسيم الإشراقات إلى جزءين. الجزء الأول مجموعة من الأشعار الانطباعية ، والجزء الثانى طائفة من القصائد النثرية. والجدير بالذكر أن القصائد النثرية تنم عن نزعة واضحة إلى التجديد فى حين أن القصائد الشعرية تجنح إلى

التقليد. ومن ثم فإن القصائد النثرية أكثر غنى وخصوبة في نظر الدارس. فضلا عما يجده الدارس من عسر في تفسيرها بسبب غموضها. كما أنها تحتاج من القارىء إلى قدر كبير من الخيال حتى يتمكن من استيعابها. وتحدثنا «الإشراقات» عن الطوفان الذى أغرق به الله الأرض عندما وجد أن الإنسان قد زاغ وفسد. وانتقى الله قلة ضئيلة من الأخيار كتب لهم النجاة من الطوفان والبقاء على قيد الحياة، وانصلح حال الإنسان من بعد الطوفان ولكن إلى حين. فقد فشل الطوفان فى اقتلاع جذور الشر من الإنسان الذى سرعان ما عاد إلى سابق شره. ومن ثم الحاجة إلى طوفان آخر من شأنه تطهير البشرية من شرورها وآثامها. وتعكس «الإشراقات» المقت المتزايد الذى يحمله الشاعر للعالم المادى المحسوس وتحرقه شوقا إلى تجاوزه والهرب منه. ويلجأ الشاعر إلى عدة وسائل تساعده على هذا الهروب أولها رجوعه إلى ذكريات الطفولة البريئة والنابضة بالحياة تماما مثلما فعل الشاعر الانجليزى المعروف وغيره من كبار الرومانسيين. ويرجع الفضل إلى ديلاهاى صديق الطفولة فى لفت الأنظار إلى أن معظم هذه القصائد لا تدور حول طفولة الشاعر فحسب بل إن الشاعر لم يخترع شيئا فقد استقى مادتها بالكامل من تجارب هذه الطفولة

وكذلك التجأ رامبو إلى أرض الأحلام يهرب إليها من أرض الواقع فالأحلام من شأنها أن تصل المرء بالعالم المظلم الغامض والخصيب الذى يحيط به. فضلا عن استعانته بالمخدرات والكحول والعطش والجوع وإنهاك البدن من أجل إقامة مثل هذه الصلة. وانتهى الأمر بأن أصاب الاضطراب حواسه وأوشك بالفعل على الجنون. وهو يعترف فى «فصل فى الربيع» أنه اعتاد على الهلوسة وأنه لا يميز بين مداخن المصانع ومنارات الجوامع كما أنه يرى بعينيه عربات تجرها الجياد تنطلق فى عنان السماء والأبهاء القابعة فى قاع البحيرات. وقد وجد فى الحشيش على وجه التحديد أسرع وسيلة لاستثارة قدرته على الخلق والإبداع. ويبدو أن شاعرنا ألف كثيرا من إشراقاته وهو واقع تحت تأثير الحشيش.

وإذا كان ما تقدم وسيلة الشاعر فى استلهام الشعر فإنه يستمد جل إلهامه من رؤاه ومغامراته الروحية التى تتجاوز العالم المادى المحدود وتستشرف عالما روحيا خالدا خارقا للطبيعة وليس من شك فى أن طبيعة رامبو كانت فى الجوهر والأساس طبيعة دينية. فبالرغم من كل شىء يعترف له بول كلوديل بالفضل فى عودته إلى حظيرة الإيمان بالدين. ويقارن كلوديل بين

الإشراقات وكتابات المفكرين الكاثوليك رغم أن رامبو في كثير من أشعاره يعبر عن تمرده على الدين والله. وحقيقة الأمر أن تمرده هذا كان يحمل فى أحشائه رغبة فى نبذ صورة الإله القاسى المتجبر الذى رسمته الطبقة البورجوازية والرأسمالية الجشعة والمستغلة من أجل الالتصاق بإله رحيم يحب الفقراء والمعوزين. لم يكن رامبو سعيدا بكفره وهرطقته وبعده عن حضرة الله. ومن ثم بذل قصارى جهده للتقرب إليه. وتتجلى نزعته إلى الدين بوضوح فى قصيدتين من الإشراقات هما «له حق» و«الجان» وفى القصيدة الثانية على وجه التحديد.

وتعطينا قصائد الإشراقات الصوفية الانطباع بأن الشاعر يجاهد من أجل أن يصف تجربته الصوفية فى لغة تعجز عن وصفها. ولهذا يلجأ الشاعر إلى الرموز بدلا من النعات والأوصاف يحاول عن طريقها أن يخلق لدى القارىء نفس الحالة الروحية والعاطفية التى دعته إلى تأليف قصيدته . ولا تتكشف رؤية الشاعر لنا دفعة واحدة ولكنها تكشف لنا عن نفسها فى صورة سلسلة من الومضات أو الإشراقات . ونحن إذا أخذنا هذه القصائد كل على حدة فإنها تعطينا الانطباع بأن الشاعر يتلمس طريقه نحو التعبير عن حالة الوجد الروحى التى يكابدها، وعن الرؤى الروحية التى

يستشرفها، والقصائد لا تتحرى أى ترتيب منطقى وتعتمد فى أثرها على قدرتها على الإيحاء. وهى أشبه ما تكون بحالة الطفل الذى يريد التعبير عما يشعر به من نشوى فلا تسعفه الكلمات ولا يجد أمامه من سبيل غير تكرار بعض الألفاظ الموحية والمعبرة عن التجربة التى تتجاوز قدرته على الفهم أو الإحاطة. ولعل أفضل مثل على هذا هو شعور الفيلسوف الفرنسى المعروف باسكال فى الليلة التى رأى فيها الله يتجلى له. فهو لم يجد أمامه غير بضعة كلمات يصيح بها: «يا للفرحة ... يا للفرحة .. يا للفرحة ويا لدموع الفرح...».

وتدل «الإشراقات» على استقلاله وأصالته وعدم تأثره حتى بالشاعر فيرلين الذى كان آنذاك لصيقا به. فهى لا تعبر إلا عن ذاته ووحدته وأحلامه وصلته الروحية بالله. ومن أجمل قصائد «الإشراقات» قصيدة بعنوان «الشروق»، وموقف الشاعر فيها من الطبيعة يختلف تمام الاختلاف عن موقف الشعراء الآخرين منها. فالطبيعة تبدو له وكأنها جسد امرأة مغر وجذاب يشتهيه الشاعر ويتحرق شوقا لامتلاكه. ويريد أن يعطيها نوعا من الحب لم يسبق أن أعطاه قط لأية امرأة. والقصيدة لا تصف الشاعر وهو يضاجع هذه المرأة الفاتنة بل وهو فى حالة جماع معها.

ورغم أن رامبو سبق كاهن ولا فورج وغيرهما في استحداث الشعر الحر بعشرة أعوام على أقل تقدير فإن إنجازه الحقيقي يتمثل في إنتاجه من القصائد النثرية. ففي قصائده النثرية تتجلى أصالته .. والقصيدة النثرية تناسب موهبته وخاصة لأنها تسمح له بحرية لا نهاية لها. ومن الخطأ أن نظن أن رامبو أول من استخدم القصيدة النثرية فقد سبقه إلى ذلك جيرارد دي نيرفال وألوسيوس برتراند وشارل بودلير وشارل كروس والقصيدة النثرية في يد هؤلاء الأدباء إما وصفية أو سردية. أما القصيدة النثرية عند رامبو فشيء مختلف لا هو بالوصفي ولا هو بالسردي بل هو شيء شديد الإيجاز والاختصار والتركيز، وأحيانا نرى أن وظيفة القصيدة النثرية تتلخص في التعبير عن ومضة صوفية قصيرة أو إشراقة عابرة وأنها لاتزيد على سطر واحد. ولا يقطع الدارسون بالمصدر الذي استقى منه رامبو هذا الضرب في القريض. فمنهم من يرده إلى إطلاعه الدائم في طفولته على الكتاب المقدس، ومنهم من يرده إلى تأثره بترجمات الشعر الغنائي الصيني إلى الفرنسية التي انتشرت آنذاك. ومن الجائز أنه تأثر بالقصيدة النثرية التي نظمها صديقه الشاعر شارل كروس. والجدير بالذكر أن الفضل يرجع إلى فيرلين في تأليف رامبو لهذه القصائد النثرية فقد أدى تشجيعه

مؤازرته وإيمانه الذى لا يتزعزع بموهبته الأدبية إلى استمرار رامبو فى الخلق والإبداع رغم فقره المدقع وضياعه الاجتماعى ورغم كل ما قابله من مظاهر الإحباط والفشل وزراية العالم الخارجى به.

تهتك فى لندن وفى عواصم أوربية أخرى:

حتى تكتمل لنا صورة التهتك الذى عاشه رامبو مع فيرلين نذكر أنه فى صيف عام ١٨٧٢ ضاق شاعرنا ذرعا بالحياة فى باريس فعقد العزم على مغادرتها برفقة عاشقه فيرلين الذى لم يعد يطيق فراقه وأصبح رهن إشارته وطوع بنانه. وفى أحد أيام هذا الصيف خرج فيرلين من منزله متوجها إلى صيدلية قريبة ليحضر منها دواء لزوجته المريضة. وعرض رامبو على عاشقه أن يهربا معا بعيدا عن باريس. واعترض فيرلين على هذه الفكرة بقوله: «وماذا عن زوجتى؟». فأجابه رامبو قائلا: «فلتذهب زوجتك إلى الجحيم». وكما توقع رامبو انتهى الأمر باستسلام فيرلين الكامل لمشيئته. ثم استقل العاشقان القطار المتجه إلى آراس حيث تعيش عمة فيرلين العجوز. وفى آراس جلسا فى أحد المقاهى يقتلان الوقت ويتجاذبان أطراف الحديث ويخترعان حكايات من نسج الخيال. وتظاهر الرجلان أنهما من اللصوص وقطاع الطرق

فسمعهما بعض الجالسين على المقهى من الطبقة البورجوازية وهما يتباريان فى التباهى بما ارتكباه من سرقات وما قاما به من محاولة قتل. وتعمد الاثنان الكلام بصوت هامس وخفيض وسمع الجارسون فى البار همسهما فاستدعى رجال الشرطة سرا الذين جاءوا للقبض عليهما وتقديمهما إلى القاضى، وبعد التحقيق معهما وضعهما البوليس فى القطار المتجه إلى باريس، ولكن العاشقين بدلا من أن يمكثا فى باريس ذهبا إلى مدينة تشارلفيل بعد أن تأكدا من غياب أم رامبو عنها. وفى تشارلفيل أمضى الاثنان أمسية لطيفة مع صديقهما المشترك تشارل بريتانى. ومن هناك استأجر العاشقان عربة يجرها جواد لنقلهما إلى الحدود البلجيكية. ثم سافرا من الحدود إلى بروكسل. وعيل صبر الزوجة المسكينة وهى تنتظر عودة زوجها إليها بالدواء، وظنت أن مكروها أصاب زوجها فبلغت أقسام البوليس والمستشفيات فى باريس فبحثوا عنه فى كل مكان بما فى ذلك المشرحة دون جدوى، وبعد مضى بضعة أيام أرسل فيرلين من الأراضى البلجيكية إلى زوجته الملتاعة الرسالة القصيرة التالية: «عزيزتى ماتيلدا. لا تحزنى ولا تلتاعى وكفكفى دمعك . فأنا أعيش فى كابوس ! وسوف أعود إليك يوما ما».

وعندما تسلمت الزوجة هذا الخطاب استنتجت ماحدث وأدركت أن زوجها قد هجرها تحت تأثير رامبو الساحر اللعين. فقررت أن تسافر بنفسها إلى بروكسل على أمل أن تعيد زوجها إلى رشده. وقد وصف فيرلين التقاءه بزوجته فى قصيدة بعنوان «بروكسل ولندن» كتبها فى الفترة من سبتمبر إلى أكتوبر ١٨٧٢. ويبدو أن ماتيلدا استطاعت عند وصولها إلى بلجيكا أن تبرز له مفاتنها وتنسيه عشقه لرامبو عند ضمهما سويا فراش واحد. ولكن أثرها عليه كامرأة سرعان ما تبخر وبعد أن تعهد الزوج لزوجته أن يقطع كل صلة تربطه برامبو نكص على عقبيه ونكث بعهده ولم يعد معها إلى باريس كما وعد وطلب من زوجته أن تسمح له بمقابلة رامبو لتوديعه وتصفية الأمور معه. وطلب إليها أن تقابله على محطة القطار. وبالفعل عاد فيرلين إليها ولكنه كان مخمورا حتى الثمالة وفى حالة نفسية سيئة للغاية. وظل صامتا طيلة الوقت لا ينبس ببنت شفة حتى وصل القطار إلى الحدود بين بلجيكا وفرنسا. وانشغلت الزوجة وأمها التى كانت تصاحبها فى إنهاء إجراءات الجمارك. فلما عادا إلى القطار اكتشفا أن فيرلين قد نزل واختفى منه. وعندما بدأ القطار يتحرك وجداه واقفا على الرصيف فصاحا كى يقفز إلى عربة القطار. ولكن فيرلين أبى أن يفعل ذلك وهز

رأسه تعبيراً عن رفضه. ثم ما لبث أن تركه القطار خارجا من المحطة.

ومكث الشاعران العاشقان شهرين فى بروكسل وجابا الريف البلجيكى . وفى شهر سبتمبر سافرا بحرا من ميناء أوستند فى بلجيكا إلى ميناء دوفر بانجلترا. ثم توجه الاثنان من دوفر إلى لندن.

وفى لندن شعر فيرلين بسعادة غامرة مع رامبو وتمنى ألا يغادرها فقد استطاع أن ينذر وقته لقرض الشعر. وهناك تمكن من الانتهاء من تأليف ديوانه «رومانسيات بدون كلام». وهناك أيضا واصل الشاعران حياة التهتك والعربدة ينتقلان من حانة إلى أخرى ويختلطان بجميع طبقات المجتمع الأمر الذى ساعدهما على تعلم الانجليزية . وحاولا أن يكسبا رزقهما عن طريق إعطاء دروس خصوصية فى اللغة الفرنسية غير أن التوفيق لم يحالفهما نظرا لكثرة القائمين بتدريس هذه اللغة. وفى لندن لم يعن العاشقان بإخفاء طبيعة العلاقة الشاذة بينهما. ووصلت فضائحهما إلى باريس فانتهز محامى زوجة فيرلين هذه الفرصة السانحة لجمع الأدلة ضده حتى يسهل تطليقها منه. وعندما نما هذا إلى علم فيرلين أصابه الفزع وخشى من الفضيحة وكتب إلى والدة رامبو يطلب منها التدخل لوقف الشائعات عنه وعن ابنها.

والغريب أن أم رامبو استجابت لطلبه ولم تظهر ما كان من المتوقع أن تضمره من عداوة نحوه. ومن جانبه كتب رامبو إلى أمه يطلب منها أن تستعيد من حماة فيرلين كل الأوراق والرسائل التي كان رامبو قد بعث بها إلى صديقه فيرلين الذى تركها فى بيته فى باريس بسبب سفره المتعجل إلى بروكسل. وحتى يغريها رامبو بأداء هذه المهمة ذكر رامبو لأمه أن هذه الأوراق صالحة للنشر وأن نشرها سوف يعود عليه بشىء من المال ، وفعلا اتصلت والدة رامبو بوالدة فيرلين وسعت المرأتان إلى استرجاع هذه الأوراق .. ولكن حماة فيرلين رفضت إرجاعها. وكانت هذه الأوراق تضم كثيرا من القصائد المعروفة باسم «إشراقات» إلى جانب كثير من قصائده الباكرة وقصيدة «السعى الروحى» وهددت الحماة بأنها سوف تستخدم هذه الأوراق فى طلب الطلاق. وخرجت والدة رامبو غاضبة بعد مقابلة عاصفة مع حماة فيرلين وصممت الأم أن تبعد ابنها رامبو عن طريق فيرلين بكل الطرق. والغريب أن المعاملة السيئة التى لقيتها على يدى حماة فيرلين جعلتها تشعر بالعطف نحو هذا الشاعر والنفور من أهل زوجته. ونصحت مدام رامبو ابنها بالابتعاد عن طريق فيرلين حتى لا تجر رجله فى قضية الطلاق التى تزمع ماتيلدا رفعها ضد زوجها .

واستجاب رامبو إلى نصيحة أمه فترك فيرلين ليعود فى فترة أعياد ميلاد ١٨٧٢ إلى مدينة تشارلفيل ويبقى فيرلين بمفرده فى العاصمة البريطانية حيث أصيب بانفلونزا حادة، فتوهم أنه على وشك الموت وأرسل إلى رامبو كى يعود ويراه قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة. وبالفعل عاد إليه رامبو. وما أن استرد فيرلين صحته حتى عادت ريمة إلى عادتها القديمة . وواصل الاثنان عام ١٨٧٣ حياة الفسق والمجون فى لندن. وفى تلك الفترة من حياته بدأ رامبو يزور الموانئ ويخالط البحارة وعمال الموانىء يحاول أن يفهم منهم السر فى اختيارهم لحياة التجوال الدائم التى يحيونها. ولعل هذه الموانى استثارت أشجان رامبو فى طفولته. وكوامن أحلامه فى أن يجوب البحار فى سفن من صنع الخيال. وهى الأحلام التى أوحت إليه فيما بعد بكتابة «السفينة الثملة» . ولعله أيضا أراد أن يحذو حذو هؤلاء البحارة فى مغامراتهم. ومن الجائز أنه ضاق ذرعا بحياة التأمل والتفكير المجرد فأراد أن ينصرف إلى حياة العمل. وعرف رامبو من هؤلاء البحارة الآتين من كل بقاع العام أن بلاد الله البعيدة والنائية تزخر بإمكانات للتجارة والربح لا حد لها. ولعل هذا هو السبب الذى حدا به إلى أن يشد رحاله إلى عدن والحبشة فيما بعد .

وعلى كل حال عرف رامبو حياة الفقراء والمعدمين فى لندن عن كثب نتيجة اختلاطه بهم الأمر الذى جعله يعطف عطفا شديدا عليهم ليس بوصفهم أفرادا ولكن بوصفهم طبقة مكافحة كادحة. وفى تلك الفترة أيضا كتب عددا من قصائده المعروفة بعنوان «إشراقات» التى ابتعد فيها عن التصوف واقترب من الواقع ومشكلات الحياة اليومية واستبشاعه للحضارة الصناعية الحديثة. ويقال إن رامبو وفيرلين تعلما تعاطى الأفيون نتيجة اختلاطهم بالبحارة. وعلى أية حال يعتبر تحول اهتمام رامبو من سموق الحياة الروحية إلى الاهتمام بأرض الواقع أمراً كان له أثر واضح فى آرائه. فقد بدأ يقتنع بخواء الفن وبأنه ضيع حياته هباء منثورا سعيا وراء الروحيات والتصوف. وتبعا لهذا أخذ ينبذ إيمانه السابق بجدوى الفسق والانحلال اللذين لم يخلفا وراءهما غير المرارة والوحدة والندم والاشمئزاز من النفس. وانعكس هذا التغير فى آرائه فى الفن والحياة فى ديوانه المعروف باسم «فصل فى الجحيم» الذى يعتبره النقاد والدارسون مفتاحا لديوان الإشراقات السابق عليه. وهم أيضا يعتبرون «فصل فى الجحيم» بمثابة دموع حارقة ذرفها الشاعر للتعبير عن ندمه على ضياع حياته الماضية وإدراك مروع وفظيع من جانبه لعبث إيمانه

السالف بالقدرة على تغيير العالم وعلى استحداث لغة جديدة وشكل جديد للفن واعتقاده أنه بإمكانه أن يتمتع بألوهية الله عز وجل. وأدرك الشاعر أنه بذلك ارتكب أفظع معصية وهى معصية الكبرياء. والأكثر من هذا أن رامبو فقد إيمانه بجدوى الشعر وبأن الشعر مملكة الله وأن الشاعر صوت الله على الأرض. لقد صور له كبرياؤه أنه نبى بعثته العناية الإلهية من أجل هداية البشر ومن أجل أن يأتى بما لم يأت به الأوائل. فلما أفاق إلى الحقيقة والواقع أدرك أنه ليس أفضل من الشعراء السابقين عليه فى شىء وأنه ليس صوت الله على الأرض بل مجرد شاعر يستخدم شعره كما فعل غيره من الشعراء كوسيلة للتعبير عن مكنونات نفسه.

ويبدو أن رامبو قرر عام ١٨٧٣ أن يهجر عاشقه فيرلين إلى الأبد. ففى هذا العام عاد إلى أسرته فى شارلفيل ليعيش بينها. ولكنه تحرك بينهم فى صمت مطبق كصمت الموتى وظهرت عليه أعراض السهاد فهو يرقد فى سريره بالساعات الطوال مفتوح العينين لا يغمض له جفن. وبدا للمحيطين به كإنسان مدمن لا يجد المخدر الذى يشتهيه فى متناول يده فيصيبه مس من جنون. وفى بيته وبين أهله توافر رامبو على تأليف رائعته الشعرية «فصل فى الجحيم» وقد انسلخ تماما عنهم ولم يجد مكانا يسكن إليه ويقبع

فيه لينظم شعره سوى الجرن أو مخزن الغلال في حين كانت أمه وأخته تعملان في الحقل دون أن يفكر في مشاركتهما بأى مجهود.

وفي تلك الفترة سعى فيرلين إلى الصلح مع زوجته ولكن والدها أصر على طلاقها منه. ولما أحس فيرلين أن كل شيء قد ضاع من بين يديه ألحف في عودة رامبو إليه. وكتب إليه عدة رسائل يغريه فيه بالرجوع . وبعد لأى واقتناع من جانب رامبو استطاع فيرلين أن يقنعه بالسفر معه مرة أخرى إلى انجلترا حتى ينعما بالسعادة التي عاشا فيها في عام ١٨٧٢ المنصرم. وبالفعل شد العاشقان رحالهما إلى انجلترا للمرة الثانية في ٢٧ مايو ١٨٧٣. ولكن رامبو هذه المرة لم يعرف طعما للسعادة فقد تمزقت نفسه وتلظت روحه وأحس بأنه يرزح تحت عبء ثقيل يتمثل في علاقة فيرلين به وتاقت روحه إلى التحرر من وطأة إحساسه العميق بالذنب. وبدأ يظهر في تصرفاته جنوح إلى السادية والرغبة في إيذاء مشاعر صديقه ·والسخرية منه ومن ضعف شخصيته والاستخفاف بكل آرائه ومبادئه. ولم يعرف رامبو نفسه ماذا حل به ولماذا يعامل فيرلين كل هذه المعاملة القاسية. وأحيانا كان يشعر بالندم لقسوته على صديقه فيعتذر له ويعامله أرق معاملة ويطلب منه العفو والسماح. وشعر فيرلين بالتعاسة فحاول أن

يحمل زوجته التى هجرته مسئولية شقائه. ويقال إن رامبو آنذاك وقع فى غرام فتاة انجليزية رآها فى مترو الأنفاق فى لندن. ولكن هذه العلاقة كسابق علاقاته النسائية باءت بالفشل والإخفاق.

وفى يوم من الأيام خرج فيرلين من البيت ولم يعد بعد أن ضاق ذرعا من تهكم رامبو عليه. يقول فيرلين فى تفسير ماحدث أنه عند عودته إلى البيت ذات يوم حاملا فى إحدى يديه سمكة رنجة مملحة وفى يده الأخرى زجاجة زيت سلطة رآه رامبو من النافذة فاستغرق فى القهقهة والضحك على منظره فما كان من فيرلين إلا أن ترك له المنزل دون أن يتفوه بكلمة واحدة بل دون أن يأخذ معه أى شىء بالمرة. وأصاب الفزع رامبو الذى كان يعتمد فى معاشه على فيرلين. فقد أصبح الآن وحيدا ومن غير عائل فى مدينة لندن الواسعة المترامية الأطراف. واستعرض رامبو كلمات فيرلين أخيرا فتنبه إلى أن فيرلين فى الآونة الأخيرة كثيرا ما هدد بتركه والسفر إلى بلجيكا. وجرى رامبو وهو يلهث إلى المرفأ أو حوض السفن ليجد صديقه على ظهر السفينة أنتويرب التى كانت تتأهب للإقلاع . وأشار رامبو فى اضطراب إلى صديقه كى يغادر السفينة، ولكن فيرلين أشاح عنه بوجهه. ثم أقلعت السفينة من الميناء وفيرلين على ظهرها . فانصرف رامبو محزونا وقد غلبه الهم

والأسى. ومن فوق ظهر السفينة كتب فيرلين خطابا إلى زوجته ماتيلدا رجاها فيه أن تغفر له وتلحق به في بروكسل. وفي الوقت نفسه أرسل رامبو إلى فيرلين خطابا يتضرع فيه أن يعود إليه ويعتذر عن خطأه في حقه. وكعادته استسلم فيرلين لضعفه وصفح عن إساءات رامبو له. ومن بروكسل كتب فيرلين إلى أمه يندب حظه العاثر ويهدد بالانتحار إذا أصرت زوجته على عدم الرجوع إليه. وفي الوقت نفسه كتب خطابا آخر إلى أم رامبو يبلغها فيه بعزمه على الانتحار . فيحن قلبها عليه وترسل إليه ردا يفيض بالعطف والشفقة ولا يتناسب مع جمود عواطفها الذى تميزت به. وفيه نصحته هذه المرأة أن ينزع من عقله فكرة الإقدام على الانتحار لأنها دلالة على الجبن والتخاذل كما نصحته بالاستمساك بأهداب الدين والثقة برحمة الله وحكمته. وطلب فيرلين من رامبو أن يقابله في بروكسل قبل تطوعه للقتال في أسبانيا. ولكن فيرلين المتردد دائما سرعان ما نبذ فكرة السفر إلى إسبانيا واقترح على رامبو أن يعيشا في لندن. ولكن رامبو هذه المرة عقد العزم على التخلص نهائيا من علاقته بفيرلين. وصارح رامبو صديقه بضرورة إنهاء العلاقة بينهما. فهاج فيرلين وماج وعاد إلى البيت في حالة سكر بين ومعه مسدس أشهره في وجه رامبو مهددا بأنه اشتراه

ليقتل به كل من يعترض طريقه. ولم يعبأ رامبو بتهديد صديقه وأكد له عزمه على السفر إلى باريس بعد ظهر اليوم نفسه. وجن جنون فيرلين فأوصد الباب وأحضر كرسيا وجلس عليه ليمنع صديقه من الخروج وأمسك بالمسدس وأطلق ثلاث طلقات على رامبو مَن مسافة قصيرة لا تتعدى الثلاث ياردات. وأصابت الرصاصة الأولى معصم رامبو وطاشت الرصاصات الآخريات واستقرت فى حائط الحجرة. وفي الحجرة المجاورة جلست والدة فيرلين التى كانت قد حضرت على عجل عندما أرسل إليها إبنها ينبئها بعزمه على الانتحار. وهالت فيرلين فظاعة فعله فانهار وجرى نحو أمه ليقول لها إنه أطلق الرصاص على رامبو ثم ارتمى على السرير وانخرط فى نشيج ونحيب عنيف. وظهر أمامه رامبو فأحس بوخز الضمير والندم المروع. وسَلم فيرلين المسدس إلى صديقه ورجاه أن يخلصه من حياته. وأخيرا نجحت الأم بمساعدة رامبو فى تهدئة ابنها. وقام رامبو بربط ضمادة مؤقتة على معصمه. والغريب أن أحدا لم يتنبه إلى استمرار وجود المسدس مع فيرلين أو يفكر فى انتزاعه منه والاحتفاظ به فى مكان أمين.

وتوجه رامبو إلى المستشفى يصحبه فيرلين لاستخراج الرصاصة من معصمه. ولم يتهم رامبو صديقه بمحاولة قتله. وبعد

أن تماثل إلى الشفاء فكر فى أن يسافر إلى عائلته ليعيش وسطها. وعندما حان موعد رحيل رامبو بدأت العصبية تجتاح فيرلين من جديد. ومرة أخرى اعترض فيرلين طريق صديقه ورجاه وألحف فى الرجاء أن يبقى معه. ولكن رامبو أصر على الرحيل. وفى طريقهما إلى محطة السكة الحديد فقد فيرلين السيطرة تماما على أعصابه وأخذ يهدد رامبو من جديد قائلا إنه سوف يصيب الهدف هذه المرة. وخشى رامبو على حياته فجرى فى الشارع واستعان برجل بوليس وطلب منه أن يحميه ولم يكن هناك مناص من القبض على فيرلين. حدث ذلك فى ١٠ يوليو ١٨٧٣. واقتيد فيرلين إلى السجن فى بروكسل بتهمة الشروع فى قتل رامبو الذى اضطر إلى قضاء أسبوع بأكمله فى المستشفى حتى نجح الأطباء فى استخراج الرصاصة من معصمه. وبعد خروجه من المستشفى يوم ١٩ يولية ١٨٧٣ بدأ يدرك خطورة موقف فيرلين الذى وجهت إليه تهمة الشروع فى القتل. وعز على رامبو أن يلقى صديقه بئس المصير بسببه فتوجه إلى المحكمة بعد خروجه من المستشفى وصرح بأنه تنازل عن بلاغه ضد فيرلين. وأكد رامبو أن صديقه لم يشهر عليه المسدس بقصد قتله مؤكدا أن المسألة لا تعدو أن تكون مجرد

خطأ أو مصادفة. ولكن تنازل رامبو عن بلاغه لم تكن منه فائدة تذكر لأن العدل كان لابد أن يأخذ مجراه وأن تسير الإجراءات القانونية في طريقها المحتوم. وعندما علمت زوجة فيرلين بما حدث حضر. محاميها لبروكسل لجمع كل الأدلة التي تساعده على الحصول على حكم بطلاقها من زوجها. وأسهم وجود هذا المحامي في بروكسل في تعقيد موقف فيرلين فقد تم توقيع الكشف الطبي على فيرلين عقب ارتكابه الحادثة وجاء في التقرير الشرعي أنه تبين وجود أعراض اتصال جنسي سلبي وإيجابي على المتهم. وقد قرأ هذا التقرير أمام هيئة المحكمة المنعقدة بتاريخ ٨ أغسطس ١٨٧٣ الأمر الذي ساعد على تشدد القضاة مع المتهم وعدم استعدادهم لتخفيف الحكم عليه. وصدر الحكم بإنزال أقصى عقوبة على المتهم وهي حبسه لمدة سنتين مع الأشغال الشاقة وتغريمه مائتي فرنك. وفي ابريل ١٨٧٤ استطاعت زوجة فيرلين الحصول على الحكم بالطلاق استنادا إلى قسوته في معاملتها وسوء طباعه وخلقه. ولم تكن المحكمة في حاجة إلى الاستناد إلى تهمة الشذوذ الجنسي لتصدر حكمها بالطلاق.

وكان الأسبوع الذي قضاه رامبو في المستشفى للعلاج نقطة تحول في حياته. فقد رأى الممرضات الراهبات يرحن ويجئن

في عنابر المرضى وكأنهن ملائكة الرحمة هبطن من السماء على الأرض وهن يتحركن فى ملابسهن الطاهرة والناصعة البياض ويسرن على أطراف أصابعهن حتى لا يتسببن فى إزعاج النزلاء. وذكره هذا الجو النقى الطاهر بأيام طفولته البريئة عندما كان ينتشى بعبق البخور فى الكنيسة. عندئذ أحس رامبو بالراحة المطلقة التى يستمدها الإنسان من الإيمان بالله والتسليم لمشيئته.

وبعد خروجه من المستشفى في بروكسل سافر رامبو إلى أسرته ودخل عليها وذراعه مربوط إلى عنقه ومرفوع فى ضمادة. وبمجرد دخوله البيت وضع رأسه على المائدة وأجهش فى البكاء.

وشعرت الأم بالألم الممض الذى يكابده فلذة كبدها فترفقت به وأشفقت عليه ووعدته بأن تساعده ماليا فى نشر ديوانه «فصل فى الجحيم» الذى عجزت عن أن تفقه فيه حرفا بعد أن انتهى من تأليفه.

«موسم فى الجحيم» :

بلغ رامبو أوجه فى ديوانه «موسم فى الجحيم» الذى يحتوى على فقرات نثرية تعتبر أروع ما سطره يراعه. ولا يعرف الدارسون تاريخ تأليف هذا الديوان على وجه التحديد. ولكن رامبو يذكر أنه

انتهى من تأليفه فى الفترة بين أبريل وأغسطس ١٨٧٣. ومن الثابت أن شاعرنا كتب ثلاثة من فصول هذا الديوان التسعة فى لندن عام ١٨٧٢ أثناء إقامته مع فيرلين تحت سقف واحد، الأمر الذى يدحض الزعم بأن هذا الديوان ثمرة تجربته المريرة فى بروكسل. ويصف «موسم فى الجحيم» هبوط الشاعر إلى الجحيم الذى يمكن اعتباره رمزا لمواجهة الشاعر لنفسه. وتمثل هذه المواجهة تجربة فظيعة ومروعة تنذر بالتفكك والتحلل الإنسانى الكامل. ولكن الشاعر في نهاية المطاف يتمكن من الانتصار على عوامل التفكك والتحلل. ومما يزيد من صعوبة قراءة هذا الديوان أنه يتناول الماضى والحاضر والمستقبل دون أدنى ضابط أو رابط ودون وجود همزة وصل تصل هذه الأزمنة المختلفة بعضها ببعض. ورغم أن الديوان يتناول عزم الشاعر على الامتناع عن قرض الشعر فإنه يدور - وهو الأهم - حول حياة الشاعر الروحية وعلاقته بالله ويمكن القول إن «موسم في الجحيم» يعالج مشكلات ثلاث هى إحساس الشاعر العميق بالذنب والندم على ما أتى من أفعال ثم حاجته إلى الإيمان بالله ثم ضرورة قبوله الحياة على علاّتها. وهى موضوعات يختلط بعضها بالبعض وتتردد فى طول الديوان وعرضه.

لقد صور له خياله وهو يؤلف إشراقاته إنه يستطيع أن يطاول الله سبحانه وتعالى وأن يجتث من نفسه جذور الإحساس بالخطيئة فاتضح له أنه واهم وأنه لا يعدو أن يكون ساذجا وعزيراً، فالشعر لم يضعه في مصاف الإلهة فوق جبل الأولمب ولكنه أنزله إلى أعماق الجحيم. لقد شغلت باله مشكلة وجود الخير والشر والصراع المحتدم بينهما. وهذا أحد الأسباب القوية التى دعته إلى تأليف «موسم فى الجحيم». والجدير بالذكر أن عنوان الديوان الأصلي كان «كتاب الوثني أو كتاب الزنجى». واختار رامبو العنوان الأصلي ـ فالوثنى مثل الزنجى البدائى لم يأكل من شجرة معرفة الخير والشر التى غرستها الديانة المسيحية. ومن ثم فإنه لا يعرف الفرق بين الخير و الشر ولا يستطيع التمييز بينهما. وعندما اكتشف رامبو غفلته. أدرك أن الحضارة المسيحية التى يسعى للإطاحة بها تتمثل فى كل ذرة من كيانه.

ويعبر «موسم فى الجحيم» عن اشتياقه الجارف إلى العثور على إله تختلف صورته عن تلك الصورة التى رسمتها له الكنيسة الكاثوليكية والتي اعتبرها شاعرنا منفرة وقبيحة ولكن التجربة حكمت بالفشل على بحثه عن الإله البديل القادر على إرضاء

طموحاته وتطلعاته الروحية. فاضطر إلى التوقف عن البحث وأراد العودة إلى إله المسيحية القديم ولكن رغبته فى الاحتفاظ بشخصيته وحريته حال دون ذلك. ويلقى «موسم من الجحيم» الضوء على الصراع بينه وبين الله فالديوان يعطينا الانطباع بأن نفسه تهفو إلى حب الله وإلى القرب منه ولكن حبه للحرية والاستقلال يفوق حبه لله. غير أن الأيام تثبت له خواء هذه الحرية فهى مجرد وهم جديد يصيب روحه بالتشويه والشلل. وكيف لا تتشوه روحه وهو يسعى لإخراس صوت الله فيه. وبالإضافة إلى هذا الإخفاق الروحى هناك فشل الشاعر فى قبول الحياة على علاتها فقد ظلت جذوة المثالية تشتعل فيه وظل قلبه يرفض كل مظاهر القبح المحيطة به .. ومن ثم عجزه عن التوائم مع الحياة والتجائه إلى المسكرات والمخدرات وممارسة الشذوذ يناطح بها الواقع المشوه والقمىء الذى لا يملك تغييره. ويتضمن «موسم فى الجحيم» نبض إخفاق الشاعر فى مناطحة الحياة والتكيف معها.

كتب رامبو افتتاحية «موسم فى الجحيم» بعد أن عاد فى يوليه ١٨٧٣ من بروكسل وهو فى حالة من التمزق النفسى العنيف نتيجة تعرضه لخطر الموت على يدى فيرلين، الأمر الذى جعله يعيد

النظر فى حياته الماضية بأسرها ويشيح بوجهه عن الحب والفن والفلسفة. استرجع شاعرنا أيام طفولته البريئة الخالية من الشرور والآثام وتمنى العودة إليها. وأعاد رامبو النظر فى المسيحية فوجد أن الإنسان هو الشيء الوحيد القادر على إنقاذه مما هو فيه من كرب غير أن عدم استعداده للتضحية بحريته أو التنازل عن استقلاله حال دون ذلك.

وبعد المقدمة يورد الشاعر فصولا منفصلة يسميها «بعض الأوراق الفظيعة الدالة على اللعنة» على رأسها فصل طويل بعنوان «الدم الرديء» حاول فيه أن يحلل أسباب فشله ويخلص الشاعر إلى أن بلواه تكمن فى انتمائه إلى جنس بشرى منحط يعيش فى أوربا التى توارثت العقيدة المسيحية الضارة منذ ألفى عام. ويجول بخاطر الشاعر أن يهرب إلى أرض حام أو افريقيا حيث يهرب ويحتمى من الموت الروحى والحضارى الذى أصاب القارة الإفريقية ولكن يتضح له أن الطريق أمامه مسدود وأن الشر حقيقة واقعة ليس منها مهرب. ويهتدى الشاعر إلى ملاذ آخر يتمثل فى أن ينبذ الإنسان طواعية وعن طيب خاطر كل احتياجاته فتتوافر له بذلك كامل حريته ويتحرر من كل مصادر الاستعباد. ويتحدث الشاعر عن حياته فلا يجد فيها غير الوحدة والوحشة وعجز الناس

عن فهمه وفهم أحلامه واضطهادهم له لأن أفكاره تختلف عن أفكارهم. فهم لا يرون فيه سوى تجسيد للشر دون أن يعنوا بالنظر إلى نقاوة قلبه وطهارته. وتمر به التجارب فيتضح له أنه بالفعل سلك سبيل الندامة وأن الأمل علي الأرض بات مستحيلا. ومن ثم رجاؤه في وجود عالم آخر يلوذ به من الدنيا. ويتهلل قلبه فرحا وانشراحا بهذا العالم الآخر ويحلم بسفينة تنقله فى أمان إلى هذا العالم حيث ينعم بالحرية وبأصوات الملائكة وهي تترنم بأهازيج الحب القدسي الخالد.

وفى الفصل الذى سطره رامبو في يونيه - يوليو ١٨٧٣ بعنوان «الهداية الزائفة» ثم غير عنوانه إلى «ليلة الجحيم» نراه يرزح ويئن تحت وطأة الإحساس الرهيب بالذنب. ويعكس هذا الفصل مقدار الألم الممض الذى عاني منه نتيجة علاقته الشاذة والمتوترة بفيرلين. ولم يتلظ شاعرنا بألسنة اللهب المنبعثة من جحيم واحد فكل شر من شروره جحيم له ناره المستعرة التي يتلظى بها. ويشير الشاعر في «الهلوسة رقم ١» إلى الحب وفي «الهلوسة رقم ٢» إلى الفن لسببين رئيسيين لعثرته وسقوطه. وفي فصل بعنوان «المستحيل» يتناول الشاعر فشل الفلسفات

والمعتقدات الدينية فى أن تهديه سواء السبيل. حتى إيمانه بضرورة استعادة براءة طفولته أصبح فى نظره مجرد وهم زائف لا يقل زيفا عن الاعتقاد بإمكان إلغاء المسيحية وما استحدثته من إحساس بالذنب والعودة إلى المرحلة الوثنية السابقة عليها. كذلك نبذ الحضارة الغربية من أجل الاستمساك بحكمة الشرق بدا ضربا من الهلوسات ونوعا من الأوهام. وفجأة تلوح له حياة الروح كحل لمشكلته ولكنه لا يلبث أن يرفض هذا الحل ثم يفكر فى العمل كحل ووسيلة لخلاصه من عذاباته. ومهما كان عذاب الشاعر وشقاؤه فإن «موسم فى الجحيم» ينتهى بجملة إيجابيات منها نبذ السحر والكيمياء القديمة والإيمان بالحداثة واليقين العلمى ومنها أيضا استشراف أمل جديد فى المستقبل. وفى النهاية يتخلى الشاعر عن غروره وصلفه ويعتبر نفسه واحدا من البشر العاديين وليس نبيا يهديهم سواء السبيل. ويغمره إحساس عميق بالتواضع والرغبة الصادقة فى الغفران وتتطهر روحه من الأوشاب والأدران ويتمكن من قبول الحياة على علاتها.

وعندما أصدر رامبو ديوان «موسم فى الجحيم» على نفقة والدته حمل نسخا من الديوان إلى كبار أدباء باريس وهو يتلهف لأخذ رأيهم فيه وظن أنهم سيفهمون دوافعه وأنه يقدم إليهم

الديوان كفارة عن حياته السابقة وإعوجاج مسلكه. ولكن هؤلاء الأدباء أشاحوا بوجوههم عنه فمنهم من اعتبره مخبولا ومنهم من اعتبره شيطانا رجيما وحمّله مسئولية ماحدث لفيرلين وأحس رامبو بالجرح العميق يمزق نياط قلبه عندما رأى زملاءه الأدباء يزدرونه ويزورون عن التوبة النصوح التى عبر عنها فى «موسم من الجحيم» وشعر بالوحدة القاتلة تفتك به. وفى يوم ١ نوفمبر ١٨٧٣ رآه شاعر ريفي غريب عن باريس اسمه البرت بوسان يجلس فى مقهى كان يلتقى فيه كثيرا بفيرلين مهموما محزونا شارد اللب ورغم امتلاء المقهى برواده الأدباء ممن يعرفونه فإن أحدا منهم لم يعن بالتحدث إليه بل تعمد الجميع تحاشيه. ولما رآه بوسان فى مثل هذه الحالة من الحزن والإنكسار دون أن يعرف هويته رق له قلبه وجلس بجواره وقدم إليه قدحا من الشراب. ولما لاحظ أن وجه رامبو يقطر وحشة وحزنا وكمدا آثر أن ينسحب حتى لا يكون سببا فى إزعاجه أو تعكير صفو وحدته الحزينة. وبعد أن أغلق المقهى أبوابه انصرف رامبو صامتا وظل يسير على قدميه حتى وصل إلى تشارلفيل. وهناك جمع أوراقه وأشعل فيها النار إيذانا بنبذ الفن والأدب إلى الأبد وعندما حدث ذلك كان الشاعر آرثر رامبو فى نحو التاسعة عشرة من عمره .

فيرلين مرة أخرى:

في فبراير عام ١٨٧٤ عاد رامبو إلى باريس حيث تعرف على شاعر بوهيمي يدعى جيرمان نوفو يكبره بسنتين تقريبا. وسافر الإثنان إلى لندن حيث حاولا الارتزاق عن طريق تدريس اللغة الفرنسية للإنجليز. ولكنهما لم ينجحا في ذلك بسبب كثرة المنافسين لهما. ويقال إنهما اشتغلا كعاملين في مصنع لإنتاج الورق المقوى والكرتون. ولعل هذه أول مرة يشتغل فيها رامبو كعامل بالمعنى الحقيقي لهذه الكلمة. ولكنه لم يستمر في هذا العمل لأنه اكتشف أن دخله منه لا يكفي لسد رمقه إلى جانب أنه مضيعة للوقت. ولكن هذا على أية حال لم يمنعه من ارتياد المتحف البريطاني ويبدو أن صحته النفسية تدهورت في صيف عام ١٨٧٤. بشكل ينذر بالخطر لدرجة أن أمه اضطرت أن تغادر فرنسا وتسافر إليه في انجلترا للبقاء بجواره ورعايته واصطحبت الأم معها ابنتها فيتالي التي أظهر أخوها رامبو حبا ومودة غير عاديين إذ حرص على مصاحبتها للفرجة على معالم لندن. ورغم أنه يبدو أن رامبو تلقى عروضا كثيرة للعمل فإنه رفض أن يقبل أيا منها. غير أنه قبل العمل في مؤسسة لتعليم اللغة الفرنسية في مدينة ريدنج في شهر يوليو ١٨٧٤ أي عندما كان في نحو الواحدة

والعشرين من عمره. وهناك بقى إلى نهاية العام. ثم قرر مغادرة انجلترا إلى الأبد وقد غمره شعور باليأس من الحياة ومن البشر كما فقد إيمانه بالديمقراطية وإمكان إنقاذ الإنسان من الشقاء. وكفر رامبو بالفن والأدب والدين والفلسفة ورأى أن المستقبل الحقيقى للإنسان يكمن فى دراسة اللغات والرياضيات. وكما أسلفنا تعبر بعض أشعاره فى تلك الفترة من حياته عن رغبته فى زيارة أرض حام أى افريقيا. وهو ما أقدم عليه فيما بعد.

وبعد عام ١٨٧٤ أمضى رامبو خمسة أعوام من حياته هائما على وجهه فى أنحاء أوربا ومتنقلا بين القاهرة والاسكندرية . زار رامبو ألمانيا حيث تعلم اللغة الألمانية فقد كانت له قدرة مذهلة على تعلم اللغات المختلفة. وعندما خرج فيرلين من السجن من بروكسل كان رامبو لايزال فى ألمانيا. وعقب محنة السجن فكر فيرلين فى أن يصبح راهبا غير أن رئيس الدير أفهمه بوضوح أنه لا يصلح لحياة الرهبنة. فأصابه غم شديد واستطاع فيرلين عن طريق ديلاهاى الحصول على عنوان رامبو فى ألمانيا فأرسل إليه رسالة بشره فيها بضرورة العودة إلى حظيرة الدين والإيمان بالمذهب الكاثوليكى ولم يأخذ رامبو الخطاب مأخذ الجد. ولكنه وافق على مقابلة صديقه القديم. ولم يكد شمل الصديقين أن

يجتمع فى ألمانيا حتى نسى رامبو توبته كما نسى فيرلين رغبته فى الرهبنة وعادا إلى سابق حياتهما الفاسقة. وأخذا ينتقلان من حانة إلى أخرى. وفى أحد الأيام خرج الصديقان للتنزه على نهر الفيكار فدبت بينهما مشاجرة عنيفة. إذ يبدو أن فيرلين المخمور عاوده غرامه الجارف القديم لرامبو فأراد أن يحيى ما كان بينهما. غير أن رامبو انتهره فتهجم عليه فيرلين وضربه. ولكن رامبو الذي تفوق عليه فى قوته البدنية ضربه ضربة شديدة طرحته على الأرض مغشيا عليه ثم جرى تاركا إياه فاقد الوعى فى عرض الطريق. وفى الصباح عثر عليه بعض الفلاحين فالتقطوه من الطريق وحملوه فوق عربة يجرها جواد إلى المدينة. ثم سئم رامبو الحياة فى ألمانيا بعد أن تعلم لغتها ففكر فى السفر إلى إيطاليا لدراسة اللغة الإيطالية التى وصل إليها بعد أن عبر جبال الألب سيرا على الأقدام . ورغم أنه وصل إلى ميلانو منهوك القوى وفى مظهر زرى فقد أشفقت عليه صاحبة بنسيون وتوسمت فيه العلم والثقافة. وفى طريقه من ميلانو إلى بريينديسى أصيب بضربة شمس كادت أن تودى بحياته فنقلوه إلى المستشفى للعلاج. وتدخل القنصل الفرنسى فى إيطاليا لإعادته إلى بلاده ولكنه آثر العمل كشيال فى الموانئ لقاء بضعة فرنكات على الرجوع إلى

أهله حتى أجبرته الحاجة على العودة إليهم. وكانت ظروف عائلته المادية آنذاك أشد ما تكون سوءا. وفكر رامبو أن يعيش على حساب فيرلين مثلما كان يفعل فى الماضى. غير أن فيرلين الذى اقتنع بنفوذ صديقه السيء عليه امتنع عن مساعدته وأسدى فيرلين النصح لصديقه بالتمسك بالكنيسة الكاثوليكية ومبادىء المسيحية السامية.

ومن الثابت أن رامبو توقف عن الكتابة عام ١٨٧٥ فقد أبلغ ديلاهاى الشاعر فيرلين فى ذلك العام أن ينابيع الإبداع عند رامبو قد نضبت تماما. وفى فترة إقامته مع عائلته أمضى رامبو وقته فى تعلم المزيد من اللغات فتوافر على دراسة العربية والهندوتستانية والروسية. وخطر له أن يتعلم الموسيقى والبيانو. فطلب من فيرلين أن يمده بالمال اللازم لذلك، ولكن فيرلين استخف بطلبه معتقدا أنها حيلة جديدة يلجأ إليها رامبو كى يعيش على قفاه. ثم سافر رامبو إلى النمسا بهدف الوصول إلى روسيا والعيش فيها من أجل اتقان اللغة الروسية ، ولكن رحلته إلى روسيا لم تتجاوز العاصمة النمساوية في فينيا حيث شاء حظه العاثر أن يتعرف على عربجى نصاب جرده من كل أمواله وأمتعته الأمر الذى اضطره إلى التسول فى الشوارع حتى يجد ما يقتات به. وألقت السلطات النمساوية القبض عليه بتهمة التشرد واقتيد إلى الحدود الألمانية

لتسليمه إلى البوليس الألماني الذى قام بدوره بنقله إلى منطقة الألزاس على الحدود الفرنسية. ومن هناك عاد مرة أخرى كسير النفس مهيض الجناح إلى عائلته فى تشارلفيل. يذكر ديلاهاى صديق عمره أنه بدا فى تلك المرحلة من حياته المضطربة العاصفة قوى البدن مفتول العضلات ونموذجا للمتشرد المحترف. وتراءى له آنذاك أن يجوب بلاد الشرق مبشرا بالدين المسيحى، ولكنه سرعان ما نبذ هذه الفكرة وفضل عليها التطوع للإنضمام إلى الجيش الهولندى الذى سافرت بعض فصائله فى ١٠ يونيه ١٨٧٦ على ظهر السفينة أورانج إلى مستعمرة جافا الهولندية فى أندونيسيا وفى الطريق إلى هذه المستعمرة رأى رامبو لأول مرة فى حياته البحر الأحمر والسودان وسواحل الخليج العربى والصومال، التى شاء قدره أن يعيش على أرضها فيما بعد ويعرفها عن كثب. غير أنه مالبث أن ضاق ذرعا بالحياة العسكرية الصارمة فهرب منها فى ١٥ أغسطس من العام نفسه دون أن يبالى بالعقد الذى وقعه مع جيش المستعمرات الهولندية لخدمته لمدة ست سنوات. وبعد هربه من الجيش الهولندى أخذ يجوب أحراش افريقيا وغاباتها لمدة شهور سافر بعدها إلى انجلترا ليعمل كبحار مفتول العضلات على ظهر سفينة شحن بريطانية تقل

شحنة سكر. وفى طريقها حول رأس الرجاء الصالح إلى ميناء ليفربول بانجلترا هبت على السفينة عاصفة عاتية كادت أن تحطمها وتقضى على حياة رامبو ومن فيها. وأخيرا وصل حيا يرزق إلى ميناء ليفربول ليقرر العودة إلى أسرته فى تشارلفيل . عندئذ ظهرت عليه إمارات كبر السن رغم أنه لم يتجاوز الثانية والعشرين. فقد كثفت لحيته الشقراء وأغمق لون جلده. ولم يمكث رامبو مع عائلته فى تشارلفيل طويلا فما أن انصرم فصل الشتاء وجاء الربيع حتى عاد إلى حياة التجوال الدائم فسافر إلى مدينة هامبورج بألمانيا أملا فى العمل على ظهر إحدى السفن المتجهة إلى الشرق. ولكن التوفيق لم يحالفه. ويقال إنه جاب البلاد الاسكندنافية يعمل فى السيرك. ولكن يبدو أنه لم يتحمل جوها القارص فطلب من القنصل الفرنسى فى استوكهولم أن يعيده إلى فرنسا على نفقة الحكومة الفرنسية. وبالفعل استجاب القنصل إلى طلبه. وعاد الشاعر الشريد إلى عائلته فى تشارلفيل ليمكث بها فترة قصيرة يسافر بعدها إلى جنوب الكرة الأرضية حيث الدفء اللذيذ والشمس الساطعة.

مصـر مفتاح الشرق:

توجه رامبو إلى الاسكندرية للاستمتاع بجوها الدافىء. غير أن المرض أصابه فى الطريق فاضطر قبطان السفينة التى تقله

إلى إنزاله للعلاج على ساحل إيطاليا. ومن إيطاليا عاد إلى أسرته كشأنه كلما ألمت به نازلة أو حلت به كارثة. ولكنه كعادته أيضا مالبث أن غادر بلدته تشارلفيل فى أكتوبر ١٨٧٨ للذهاب مرة أخرى إلى هامبورج لعله يجد سفينة أخرى تحمله إلى الشرق. وهناك تصادف أن قابل رجلا وعده بوظيفة فى الاسكندرية بشرط أن يسافر فورا إلى جنوة ليستقل السفينة المتجهة من هناك إلى مصر. وحتى يصل إلى جنوة فى إيطاليا تعين عليه اجتياز جبال الألب. ولسوء حظه اكتشف أن طريق سفر المركبات عبر الألب مغلق بسبب تكاثر الثلوج فى فصل الشتاء. فلم يجد مفرا من عبور الألب المغطى بالثلوج على قدميه. وكانت مخاطرة محفوفة بالمهالك لا يقدم عليها سوى مجنون. فهو يكاد لا يرى الطريق الممتد أمامه إلى مالا نهاية من فرط بياض الثلوج الناصع. وكانت الريح الصرصر العاتية تهب عليه فتؤلمه كأنها نصل سكين حاد. وتورمت قدماه من مشقة صعود الجبال ولم يعد يحس بأطرافه التى تجمدت من شدة الصقيع. وكادت الثلوج أن تغطيه حيا. ولولا أن لمح بيت ضيافة على الجبل يعيش فيه بعض النساك الذين اعتزلوا العالم لاستسلم للموت. وبعد أن وصل إليه وهو أقرب إلى

الموت من الحياة قدم إليه الرهبان وجبة طعام أحيته بعد موات كما أمدوه بفراش يرتاح عليه. وعندما أنقذته العناية الإلهية من الهلاك بدأت حواسه تعمل فنظر من حوله إلى جبال الألب وقد غطتها الثلوج ليرى منظرا ساحرا فاتنا يخطف سناه الأبصار. ولاحت منه نظرة إلى قريب فرأى أمامه الأبقار والأغنام والمراعى والمزارع والكروم الأمر الذى أنعشه وحفزه على السير حتى وصل إلى بحيرة لوجانو ومن هناك استقل القطار إلى جنوة، ومنها اعتلى ظهر السفينة المتجهة إلى الاسكندرية حيث التحق بالعمل فى مزرعة واسعة مترامية الأطراف. ولكنه سمع عن توافر فرص عمل أفضل فى جزيرة قبرص وتدر ربحا أكبر فقرر أن يجرب حظه فى هذه الجزيرة. وما أن تمكن من توفير بعض المال حتى سافر إلى السويس حيث التقى برجل فرنسى يملك فندقا فيها ويزاول أنشطة مشبوهة سعيا وراء الثراء السريع ومن بينها السطو على السفن الغارقة على الشواطىء وتجريدها من محتوياتها. وقبل رامبو أن يتعاون معه فأسند إليه هـذا الرجـل فى منتصف ديسمبر عـام ١٨٧٨ مهمة نهب إحـدى هـذه السفن. وبعد ذلك سافر رامبو إلى قبرص التى احتلها الانجليز وانتزعوها من تركيا. وكانت السلطة البريطانية الجديدة بصدد إقامة عدد من

المشروعات العمرانية مثل حفر الترع وتعبيد الطرق وإدخال التحسينات على الموانىء فعين رامبو كرئيس عمال فى محجر من المحاجر الموجودة فى منطقة صحراوية خالية من النبت والزرع ومن كل أثر للحياة. وكان جو هذه المنطقة السيىء يتسبب فى وفاة كثير من الأوربيين العاملين هنا. ورغم انتشار مرض الملاريا فقد كتب الله لرامبو الحياة وظل يعمل فى قبرص حتى عام ١٨٧٩. ولكنه بدأ يشكو من مشقة العمل وظروفه القاسية فقرر أن يتركه. فضلا عن أنه وجد مشكلات عويصة فى التعامل مع مرءوسيه من العمال لدرجة أنه طلب من السلطات البريطانية تزويده بالسلاح لحماية نفسه من الاعتداء وحماية المخازن التى كان مسئولا عنها من النهب والسرقة. وفى أحد الأيام قام العمال بكسر الخزنة التى بعهدته وسرقة ما فيها من مال. ولكنه تحايل على اللصوص حتى استطاع إقناعهم برد المبالغ المسروقة إليه. فقد خاطب فيهم إنسانيتهم وبين لهم أن تصرفهم سوف يؤدى إلى تضور عائلات زملائهم من الجوع. وفى يونيه عام ١٨٧٩ أصيب بالتيفود فاضطر كشأنه دائما إلى العودة إلى فرنسا للعلاج. وعند عودته إلى داره كانت مرارة أمه بسبب اعوجاج ولديها فردريك وآرثر قد بلغت مداها.

وعندما بلغ الشاعر الخامسة والعشرين من عمره فى أكتوبر عام ١٨٧٩ لاحظ صديقه ديلاهاى أن تغيرا ملموسا قد طرأ عليه. فقد نبذ حياة الصخب إلى غير رجعة وكف عن العربدة وجنحت روحه المضطربة والهائجة إلى الهدوء والسكينة وبدأ الصفاء والرقة والعذوبة والشفافيه الروحية تطل من عينيه من جديد. ولم يشعر بفخر واعتزاز قدر فخره واعتزازه بالخطاب الدال على حسن السيرة والسلوك الذى أعطاه إليه رؤساؤه فى جزيرة قبرص بمناسبة تركه الخدمة معهم. حتى مظهره الخارجى بدأ يتغير. فبدلا من الأسمال القذرة التى يصر على ارتدائها أخذ يعتنى بملبسه ونظافة هيئته.

القارة السوداء تناديه (١٨٨٠ ـ ١٨٩١):

كان رامبو فى السادسة والعشرين من عمره عندما وصل من قبرص للعمل فى محمية عدن البريطانية. ويتضح لنا من أول خطاب أرسله إلي أسرته من عدن بتاريخ ١٧ أغسطس ١٨٨٠ أنه ترك عمله فى شركة البناء فى قبرص بسبب الخلاف الذى دب بينه وبين المهندس المسئول عن الموقع. ويلاحظ أن إقامته فى الشرق تميزت بكثرة مشاحناته ومشاجراته مع رؤسائه. وبعد أن غادر رامبو جزيرة قبرص أخذ يتنقل بين موانىء البحر الأحمر (مثل

جدة ومصوع والحديدة) بحثا عن فرصة عمل. وشاء قدره أن يلتقي بتاجر ومصدر بن كبير فرنسي الجنسية في عدن اسمه بيير باردى أظهر عطفا عليه بسبب سوء حالته وأعطاه عملا بسيطا ككاتب حسابات في شركته بعدن مقابل أجر زهيد للغاية. وإلى جانب تجارة البن. اشتغل بيير باردى فى تجارة الجلود واللبان والعاج والمسك. والجدير بالذكر أن فترة وجود رامبو في الشرق شاهدت بدء الصراع بين الدول الأوربية من أجل السيطرة على الساحل الصومالي.

وبمجرد وصوله إلى عدن لم يخف رامبو مقته الشديد لها. ولا غرو فهى أرض بركانية قاحلة لازرع فيها ولا ضرع تكاد تحيط بها الصحراء من كل جانب. فضلا عن أن صخورها العالية وجبالها الشاهقة تحول دون دخول الهواء إليها. حتى الماء الحلو لم يكن يتوافر فيها مما اضطر سكانها إلى شرب ماء البحر بعد تقطيره. وبفضل أمانته واجتهاده استطاع رامبو أن يكسب ثقة صاحب العمل الذى قرر السفر إلى مدينة هرارى في الحبشة ليدرس إمكان فتح فرع لشركته هناك خاص بتجارة البن. وفى هرارى انبهر باردى بالإمكانات المذهلة لتجارة البن الأمر الذى جعله يبنى مخازن كبيرة لجمع محاصيل البن فى تلك المدينة وأسند أمر

إدارتها بصفة مؤقتة إلى معاونه بنشار. وبعد عودته إلى عدن وقع اختيار بيير باردى على رامبو ليتولى إدارة فرع شركته فى هرارى لحين وصول أخيه ألفريد باردى. وأبرمت الشركة مع رامبو عقدا لمدة ثلاث سنوات يقضى بتعيينه ممثلا لها فى افريقيا نظير راتب شهرى قدره مائة وخمسون روبية فى الشهر أو ألف وثمانمائة روبية فى العام وبأن توفر له الشركة المسكن والمأكل على أن يتولى هو شراء حاجاته الخاصة. ويبدو من رابع خطاب بعث به رامبو إلى عائلته من عدن أن الشركة وافقت على إعطائه ٢٪ من صافى الأرباح عن المبيعات التى تتم عن طريقه بدلا من الـ ١٪ المشار إليه فى خطاب التعاقد الأصلى معه. وبذلك تحسنت أحواله المالية عما كانت عليه فى قبرص. وبمجرد أن وصل إلى عدن أصابه المرض غير أنه أبل منه بعض مضى بعض الوقت.

وفى مدينة هرارى امتدت إقامة رامبو على نحو متقطع نحو عشرة أعوام كان يشترى فيها البضائع وخاصة البن مقابل مقايضتها ببعض الأقمشة القطنية والمصنوعات الأوربية. ويجدر بنا أن نلم بطرف من تاريخ هرارى فى تلك الفترة. ففى عام ١٨٧٤ أرسل المصريون حملة بقيادة رءوف باشا لاحتلال هرارى وبسط نفوذهم عليها. واستطاعت الحامية المصرية هناك المكونة من عدة

آلاف من الجنود أن تقيم نوعا من الاستقرار وتنشر الأمان الأمر الذى شجع التجار الأجانب والأوربيين على وجه الخصوص على ممارسة نشاطهم التجارى وتحويل هذه المدينة إلى سوق لاستيراد البضائع الاستهلاكية من جميع بقاع العالم. وفى عام ١٨٨٤ اضطر المصريون إلى الانسحاب من هرارى والجلاء عنها. وساعد على هذا نجاح ثورة المهدى على الاحتلال المصرى للسودان.

وفى نوفمبر ١٨٨٠ ترك رامبو محمية عدن البريطانية كى يتسلم عمله الجديد فى هرارى يحدوه الأمل فى أن يصيب ثراء واسعا وسريعا. وعندما وصل هناك اتضح له أنه الفرنسى الوحيد الذى يعيش فيها. ولكن نفرا قليلا من الفرنسيين سرعان ما جاءوا إليها ومنهم ألفريد باردى ومبشر دينى وأسقف. وفى هرارى راودت رامبو أحلام اليقظة فى احتكار تجارة البن لحسابه فضلا عن احتكار بعض الصناعات الحرفية المختلفة. ولهذا أرسل إلى أهله فى فرنسا كى يمدوه بكتب تعالج بعض الموضوعات المتنافرة مثل صهر المعادن وصناعة الزجاج والطوب وأسقف المنازل. وهناك عاش رامبو بمعزل عن العالم الخارجى تماما وأحس بقسوة الليالى وشدة وطأتها عليه. ومما زاد من كربه أن حاكم هرارى لم يسمح له أو لأى من سكانها بالخروج من باب الدار بمجرد أن

تغيب الشمس. فقد جرت العادة أن يقوم الحراس بعد الغروب بإغلاق أبواب المدينة وتسليم المفاتيح إلى حاكمها. وإذا حدث أن وصلت قافلة للتجارة بعد الغروب تعين عليها الانتظار حتى الصباح خارج أبواب المدينة عندما يفتح الحراس البوابات ويسمحون لها بالدخول بعد تحصيل الرسوم منها. وقد كتب رامبو في هذا الشأن خطابا إلى عائلته بتاريخ ١٣ ديسمبر ١٨٨٠ يقول فيه:

«هرارى مدينة استعمرها المصريون وهى تابعة لحكومتهم. وتتكون الحامية المصرية التى تسيطر عليها من عدة آلاف من الجنود. ويوجد فيها توكيل شركتنا ومخازنها. ومنتجات هذه البلاد التجارية هى البن والعاج والجلود إلخ .. والأرض هناك مرتفعة غير أنها على درجة من الخصوبة كما أن مناخها بارد وصحى. وهنا يتم استيراد جميع أنواع البضائع الأوربية عن طريق الجمال».

وتدل خطابات رامبو الأولى التى أرسلها من هرارى على تفاؤله فهو يحدث فيها أهله عن مشروعاته التجارية وغرامه بتصوير أهم معالم المدينة. والجدير بالذكر أن التصوير الفوتوغرافى كان آنذاك اختراعا حديثا للغاية. كما أنه وصف فى خطاباته الحياة الحيوانية فى هرارى ورغبته فى اكتشاف بعض مناطق الحبشة المجهولة. وطلب رامبو من عائلته إرسال بعض المواد الحافظة إليه حتى

يتمكن من تحنيط بعض الحيوانات والطيور النادرة غير المعروفة في أوربا. وكذلك طلب رامبو من أهله أن يرسلوا إليه كتابا من تأليف المسيو كوروا بعنوان: «مرشد المسافرين أو المرجع النظرى والعملى للرحالة المكتشفين». ويبدو أن جو هرارى فى فصل الشتاء كان مشمسا وجافا وباردا الأمر الذى أثلج صدره وأنعش فؤاده بعد أن اصطلى بلظى الصيف فى عدن ونسبة الرطوبة العالية فيها. ولاشك فى أن جو هرارى البديع أسهم إلى حد كبير فى إشاعة التفاؤل فى نفسه. غير أن هذا التفاؤل لم يدم طويلا وخاصة بعد أن خاب أمله فى تحقيق الثروة العريضة السريعة، وفى أن يكون مكتشفا عظيما لمجاهل افريقيا. ومن المؤسف أن مرض الزهرى انتشر بصورة وبائية فى هرارى وأنه كان أحد ضحايا هذا المرض. وكان أحد أطباء الجيش المصرى فى هرارى أشرف على علاجه من هذا المرض الخبيث، وبسبب إصابته به آثر رامبو أن يحيا حياة منعزلة ويحرص كل الحرص على عدم مشاركة الآخرين فراشهم ومأكلهم ومشربهم. والجدير بالذكر أن رئيسه فى العمل ومعاصره ألفريد باردى هو الذى ذكر إصابة الشاعر بهذا المرض. وأخفى رامبو أمر مرضه عن عائلته فقد استحى أن يشير إليه فى خطاباته إلى والدته. وإذا كانت

خطابات رامبو الأولى لأمه التى بعث بها من هرارى تفيض بالأمل والتفاؤل فإن خطاباته اللاحقة لها تقطر بالألم الممض والإحباط. فقد كتب إلى أمه يقول لها إنه لا يتصور وجود عذاب فى الآخرة يفوق ما فى الحياة الدنيا من عذاب.

كان رامبو سيىء الحظ عندما اختار وقتا غير مناسب للسفر إلى الحبشة. فضلا عن أنه لم يكن مرءوسا سهل المراس فقد كان دائم التشاحن مع رؤسائه فى العمل. ففى هرارى تشاجر مع رئيسه فى الشركة فقرر الاستقالة من عمله. غير أن صاحب العمل نجح فى إقناعه بسحب استقالته والاستمرار فى العمل بفرع الشركة فى عدن. وأسند إليه صاحب العمل مهمة الإشراف على مخازن الشركة فى عدن حيث بدأ حياته فيها ككاتب حسابات يتقاضى عن عمله بضعة شلنات لا تغنى أو تسمن من جوع. ومما زاد من متاعبه فى هرارى أنه وصل إليه فى وقت كانت تسعى فيه إلى التخلص من الاحتلال البريطانى لها. وبمجرد جلاء القوات المصرية من هرارى بدأ الصراع الداخلى يحتدم من أجل الاستيلاء على السلطة فيها بين ملك إقليم طنجرة وملك إقليم شوا. وتابعت الدول الأوربية هذا الصراع الداخلى المحتدم على السلطة باهتمام بالغ. فأيد بعضها أحد الجانبين ضد الجانب الآخر. وقد

أدى هذا الصراع إلى شدة طلب الطرفين المتنازعين للسلاح. الأمر الذى كان فرصة ذهبية أمام الأوربيين من تجار السلاح الذين كانوا يشترون البنادق القديمة التى لم تعد الدول الأوربية تستعملها بأرخص الأسعار ليبيعوها بأضعاف ثمنها إلى الطرفين المتنازعين. وبوجه عام كان الفرنسيون والإيطاليون أكبر موردى السلاح لمينيليك ملك شوا الواقعة فى جنوب الحبشة.

كان للإستعمار المصرى لمدينة هرارى آثار إيجابية واضحة. ويؤكد الايطالى انتونيو ستيشى فيما كتبه عام ١٨٨١ أن احتلال المصريين لهرارى شجع الجاليات الأوربية على الاستقرار والتجارة فيها وفى مقدمتهم التجار الأرمن واليونانيون. وعندما وصل رامبو إلى مدينة هرارى استضافه رجل يونانى اسمه فرياس فى منزله، وكذلك يشهد طبيب نمساوى اسمه الدكتور فيليب بول الذى كان يرأس البعثة النمساوية فى هرارى عام ١٨٨٥ أن الاحتلال المصرى لهرارى كانت له نتائج حضارية مشرقة ملموسة فقد حاول المصريون القضاء على تجارة العبيد. ومهدوا السبيل إلى انتعاش التجارة وأصدروا الأوامر إلى الأهالى بتسجيل عقود زواجهم وتحرى الدقة فى ذلك حتى يمكن التثبت من ملكيتهم وملكية أسرهم للمنازل والأراضى والممتلكات وصيانة

حيازتهم لها من العبث والضياع، ولكن يبدو أن المصريين لم ينجحوا تماما فى القضاء على تجارة العبيد بدليل أن الرحالة الانجليزى المعروف ريتشارد بيرتون الذى جاب فى ربوع افريقيا أشار فى وقت لاحق إلى أن جانبا كبيرا من دخل مدينة هرارى اعتمد على النخاسة وتجارة العبيد. ويبدو أن المسكن الذى عاش فيه رامبو فى هرارى كان يحتل موقعا متميزا بعض الشىء بدليل أنه أصبح ملتقى للجاليات الأوربية. وكان من عادة رامبو أن يرسم بعض الرسوم على جدران البيوت التى يسكنها فى هرارى. والجدير بالذكر أن أحد شوارع هذه المدينة لايزال يحمل اسم الشاعر حتى يومنا الراهن كما أن أحد شواطىء عدن لايزال يعرف باسم شاطىء رامبو.

وأثناء وجوده فى هرارى سيطرت على عقل رامبو فكرة القيام بمغامرة ارتياد مناطق الحبشة المجهولة. ورغم أن باردى اضطر عقب انسحاب المصريين من هرارى إلى إغلاق فرع شركته فى هرارى والاكتفاء بإدارة مركزها الرئيسى فى عدن فإنه شجع رامبو على التوغل فى المناطق النائية والبعيدة داخل الحبشة والسفر إلى مملكة شوا فى جنوبها بهدف اكتشاف وجود موارد جديدة للبن واللبان والمسك والعاج. وسوف نروى بشىء من

التفصيل قصة البعثة الاستكشافية التى نظمها رامبو إلى الحبشة في وقت لاحق. ولكن يكفينا فى الوقت الحاضر أن نشير إلى نوعية الكتب التى كان يلح على طلبها من أهله ومعارفه فى فرنسا. فقد طلبوا منهم أن يرسلوا إليه كتبا عن الهيدروليكا والميكانيكا والفلك وإنشاء خطوط السكك الحديدية وحفر الأنفاق تحت الأرض بحجة أن هذه الكتب تسرى عنه فى وحدته وعزلته الأفريقية. وكثيرا ما استسخفت أمه طلباته ورفضت الاستجابة إليها واعتبرتها مضيعة للمال القليل الذى كان يرسله إليها من وقت إلى آخر وفضلت أن تشترى به قطعا صغيرة من الأرض فى بلدتها. ولا غرو فهى تنحدر من عائلة فلاحين فقراء علمهم شظف العيش أن الأرض أغلى شىء فى الحياة. على أية حال لم يكن لدى رامبو أية فكرة واضحة عما يعتزم فعله بهذه الكتب ولهذا نراه يرسل برقية إلى أمه يطلب منها عدم شراء أى من الأشياء التى سبق أن طلبها، الأمر الذى يدل على طبيعة الشاعر الملولة المتعجلة.

وفى تلك الفترة من حياته أرسل إليه الشاعر فيرلين خطابا يخبره فيه أنه بصدد كتابة ونشر مقال عن أدبه . ورجاه فيرلين أن يزوده ببعض المعلومات التى تعينه فى كتابة هذه الدراسة. غير أن رامبو لم يرد على هذا الخطاب . وحتى بعد أن عرف أن فيرلين

نشر دراسته لم يكترث بها أو يظهر أدنى اهتمام بها. وكأنه يريد أن يقطع كل صلة أو ذكرى تربطه بالماضي البغيض. فضلا عن أنه طلق القريض بالثلاثة ولم يعد يفكر فيه. وحتى قبل أن يرحل إلى الشرق بات من الواضح أنه لم يعد يحتفل بالشعر أو يقيم له أي وزن. فقد اجتمع ثلاثة من أصدقاء الشاعر من بينهم ديلاهاي في مقهى في باريس لتوديعه ، واستفسر منه ديلاهاي عن مشروعاته الأدبية في المستقبل فأجابه بأنه توقف تماما عن التفكير في هذا الموضوع ، وبعد سفره كتب إليه ديلاهاي خطابا بإيعاز من فيرلين يسأله عن أخباره الأدبية ، فامتنع رامبو عن الرد على صديق طفولته لمدة عامين كاملين. وبدلا من الكلام عن القريض طلب رامبو من ديلاهاي أن يرسل إليه من فرنسا فرجارا وأوراقا لرسم الخرائط وبارومتر صغير للجيب لأنه يزمع تأليف كتاب عن هرارى وعرضه على الجمعية الجغرافية الفرنسية وليس أدل على عدم استقرار فكر الشاعر على حال من أنه أرسل إلى عائلته بتاريخ ١٥ فبراير ١٨٨١ يقول إنه يفكر في مغادرة هرارى لأن الحياة فيها مملة ولا تعود عليه بأي ربح يذكر. وشكا رامبو في هذا الخطاب من أن جو هرارى لا يساعد على التئام الجروح بل يتسبب في تقيحها. وأضاف أن الإدارة المصرية ليست لديها الأدوية اللازمة أو العدد الكافي من الأطباء، ورغم أنه كان حينذاك

يفكر فى مغادرة هرارى فإنه طلب من أهله أن يرسلوا إليه كتبا عن المعادن والهندسة المدنية واللغة العربية. ومعنى هذا أنه طلب من أهله موافاته ببعض المتطلبات اللازمة لاستمرار بقائه فى هرارى فى الوقت نفسه الذى كان يفكر فى مغادرتها. ومن البلاد التى فكر فى النزوح إليها والعمل فيها زنزبار وبنما للعمل فى مشروع حفر القناة فيها. ولكن رامبو بقى فى مكانه فلا هو سافر إلى بنما ولا هو رحل إلى زنزبار.

فى تلك الفترة من حياته خطر لشاعرنا أن ينظم بعثة لاستكشاف مجاهل الحبشة ففى ٧ نوفمبر ١٨٨١ كتب إلى عائلته يخبرها بعزمه على التوجه على رأس بعثة كشفية كبيرة العدد إلى منطقة شوا فى جنوب الحبشة. وكعادته كان يحلم بأن تدر عليه هذه الرحلة مالا وفيرا لو أنه وفق فى انجازها ولم يعترض سبيل قافلته اللصوص وقطاع الطرق، ولا غرو فقد سبق أن تعرض كثير من الرحالة لهجوم رجال القبائل والفتك بهم. وكانت قبيلة تعرف باسم الدناقلة من أكثر القبائل وحشية وشراسة فقد اعترضت طريق بعض القوافل التى نظمها البيض وأبادتهم عن بكرة أبيهم. وفى ديسمبر من العام نفسه كتب رامبو إلى أهله يطلب منهم عدم إرسال أية مراسلات على عنوانه فى هرارى لأنه يعتزم مغادرتها

إلى الأبد . والغريب أنه بدلا من مغادرة هرارى والذهاب إلى مجاهل الحبشة نراه يعود أدراجه إلى عدن وهو مصمم على أن يقطع كل صلة تربطه بالشركة التي يعمل بها لاقتناعه بأنها تخدعه وتسلبه مستحقاته. ورغم ذلك فقد مكث فى عدن مرة أخرى ما يقرب من عام كامل يعمل فى الشركة نفسها التى اتهمها بالنصب والاحتيال عليه. وكانت الشركة بناء على تعليماته قد قامت بخصم بعض المبالغ المالية من راتبه وإرسالها إلى أمه فى فرنسا. وكلف رامبو أمه بالاحتفاظ بهذه المبالغ لحين عودته إلى بلاده. ولكن الأم ـ كما أسلفنا ـ رأت فى شراء الأرض خير وسيلة لاستثمار هذه المبالغ. وتدل الخطابات التى بعث بها رامبو إلى والدته فى تلك الفترة مقدار ضيقه من الشركة فنحن نتبين من الخطاب الذى أرسله إلى أمه من عدن فى ٢٢ يناير ١٨٨٢ أنه يتهم الشركة بالاحتيال عليه وعدم دفعه مستحقاته لديه بالكامل. فبدلا من أن ترسل إلى والدته مبلغ ألفين وأربعمائة وتسعة وستين فرنكا أعطتها ألفين ومائتين وخمسين فرنك. ورغم أن الفارق بين المبلغين زهيد. فقد هدد رامبو الشركة برفع الأمر إلى القنصل الفرنسى فى عدن واصفا إياها بأنها جماعة من اللصوص وقطاع الطرق الذين يتفننون فى استغلال العاملين معهم. وعلى آية حال

عندما عاد رامبو إلى عدن للمرة الثانية بدأ يتأقلم مع جوا الرهيب علما بأنه سبق أن وصف عدن بقوله: «تلك الصخرة لا نبت فيها ولا نصل من الحشائش. وليس فيها حتى قطرة ماء حلوة واحدة». كما يصف شهرى يونيه وسبتمبر فيها بأنهما أفظع شهرين فى درجة حرارتهما على مدار السنة. كان رامبو يحلم بأن يصبح رئيسا لفرع الشركة الرئيسى فى عدن وكان على استعداد فى هذه الحالة أن يستمر فى عدن لمدة خمسة أو ستة أعوام. ولكنه فشل فى الحصول على هذا المنصب ولم يتمكن إلا من الحصول على عقد جديد مع الشركة ليعمل فى فرعها فى هرارى مع زيادة طفيفة فى راتبه وزيادة كبيرة فى النسبة التى يتقاضاها من صافى الأرباح. وطلب رامبو من وكيل الشركة السابق فى عدن أن يرسل إليه معدات خاصة بالتصوير الفوتوغرافى إلى القرن الافريقى. وفى فترة بقائه للمرة الثانية فى عدن أرسلت إليه أمه خطابا غاضبا تعلن فيه برمها وضيقها بطلباته المتكررة فى شراء أشياء عديمة الجدوى وتبديد مدخراته المحدودة فيما لا يفيد. وهددته أمه أن تتركه وشأنه وتتخلى عن رعاية شئونه ومصالحه. وأنحى رامبو على أمه باللائمة لتهديدها له بالتخلى عنه . ولكنه استطاع أن يرأب الصدع بينهما. وفى مايو ١٨٨٤ كتب الشاعر إلى أمه

يخبرها أن الانجليز يزمعون احتلال هرارى وأن هذا يغريه بالاستقرار وشراء الأراضى فيها. ولكن لا هو استقر فى هرارى ولا هو اشترى أرضا فيها بل ما برح يتنقل من مكان إلى آخر طوال الأعوام العشرة التى أمضاها فى الحبشة التى كثيرا ما كان يتنقل منها إلى محمية عدن دون أن يعيش فى هذه المحمية لأية فترات طويلة.

عندما عاد آرثر رامبو إلى هرارى للمرة الثانية فى ابريل عام ١٨٨٣ كانت لاتزال تحت الاحتلال المصرى ولكن بات من الواضح أن الضعف بدأ يعتور قوة الحامية المصرية المرابطة فيها بسبب نجاح ثورة المهدى فى السودان ضد الحكم المصرى له وصراع الخديو إسماعيل باشا مع الباب العالى من أجل الحصول على الاستقلال عنه. وعند العودة الثانية لرامبو إلى هرارى كانت انجلترا قد قامت باحتلال مصر فى العام السابق. ولكن الاحتلال المصرى لهرارى لم يكن قد انتهى بعد. ورأى رامبو أن هذه المدينة سوف تنعم بنشاط تجارى عظيم لو أن الانجليز قاموا باحتلالها وإجلاء الحامية المصرية عنها. وكما أسلفنا توصل رامبو إلى اتفاق مع شركته على استمراره فى العمل لمدة ثلاثة أعوام أخرى فى هرارى، وأثلج صدره أن عمله الجديد كان أقل مشقة من عمله السابق فى عدن .

ثم انقطعت كل أخباره عن أهله وبني جلدته في فرنسا كما انقطعت كل صلة تربطه بأوربا، ولم يعد يعبأ مطلقا بما يحدث في بلاده. وفي هراري أصبح يؤمن كما يؤمن الشرقيون بالقسمة والنصيب وبأن المكتوب على الجبين لابد أن تراه العين. ففي السادس من مايو عام ١٨٨٣ كتب إلى أسرته يقول إنه أصبح كالمسلمين يؤمن بأن المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين. وفي هذا الخطاب حث أخته إيزابيل على الزواج إذا تقدم إليها شاب جاد ينتظره مستقبل حسن حتى لا يصبح حالها مائلا كحاله. فهو يعيش بلا زوجة وكم كان يود لو أنه له ولد يقوم بتربيته على النحو الذي يريد ويسلحه بالتعليم النافع والمفيد قدر ما يستطيع حتى يصير مهندسا ناجحا يشار إليه بالبنان.

وأضاف رامبو أن غربته الدائمة وتجواله المستمر في ربوع افريقيا وآسيا يصبحان شيئا لا معنى له إذا لم يكن له ولد يحمل اسمه ويقوم بتنشئته وفقا لما يريد. والجدير بالذكر أن فرع الشركة في هراري لم يصب ما توقعه له صاحبها من نجاح، على كل حال نجح رامبو نجاحا عظيما في إتقان التصوير الفوتوغرافي. وتدل صوره الثلاث التي أرسلها إلى أهله في فرنسا أن ملامحه تغيرت تماما فلم يعد ذلك الشاب البوهيمي العابث كما

عرفناه من قبل. وبلغ نجاحه فى التصوير الفوتوغرافى حدا جعل أهل هرارى يقبلون عليه ويطلبون أن يصورهم نظير مبالغ كبيرة من المال.

وفى هرارى كان أحد التجار اليونانيين المغامرين واسمه ساتيروس يساعده فى عمله بالشركة. واستطاع هذا المغامر اليونانى أن يقود بنجاح أول بعثة يضطلع بها الأوربيون إلى أوجادين فى قلب القارة السوداء. ورغم أن رامبو نفسه لم يشترك فى هذه البعثة فقد عرف كل شيء عنها من مساعده. وضمن رامبو تفاصيل هذه البعثة كما رواها له مساعده اليونانى فى تقرير رفعه إلى المركز الرئيسى للشركة فى فرنسا. وتناول هذا التقرير الدروب والمسالك التى اتبعها أعضاء البعثة للوصول إلى الصومال. وكذلك عادات الشعوب والقبائل المختلفة التى قابلوها فى الطريق. وقد تحايل هذا اليونانى المغامر بأن تخفى فى زى شيخ عربى مسلم. ويصف التقرير الأسلوب الذى تتبعه القبائل الافريقية فى اصطياد الفيلة. وتزامنت رحلة ساتيروس الناجحة مع رحلة فاشلة قام بها الرحالة الايطالى بيترساكونى الذى ذبحه رجال القبائل ذبح الشاه وذبحوا معه كل أفراد بعثته. ويشرح التقرير السبب فى فشل رحلة ساكونى بقوله إن ساكونى ارتكب خطأ فاحشا عندما اعتمد اعتمادا مطلقا على مرشده ورفض

التعامل مع غيره من المرشدين المحليين المنافسين له والذين كانوا على أتم استعداد لتقديم خدماتهم نظير البقشيش . فضلا عن أن ساكونى كان يلبس الملابس الأوربية ولا يخفى أنه مسيحى ويجاهر بأكل لحم الخنزير واحتساء الخمر فى حضرة المشايخ ورؤساء القبائل. على عكس اليونانى الماكر ساتيروس الذى تظاهر بالإسلام وسمى نفسه الحاج عبدالله. وعندما تسلم السيد باردى صاحب الشركة من رامبو هذا التقرير بادر بإرساله إلى مجلة الجمعية الجغرافية الفرنسية التى قامت بنشره عام ١٨٨٤ بعد أن استبعدت منه تلك الفقرات الخاصة بالإمكانات التجارية لمثل هذه البعثة باعتبارها فقرات ذات طابع غير أكاديمى ولا تدخل فى دائرة الاهتمامات العلمية للجمعية. ويبدو أن رامبو أعطى قارئ التقرير الانطباع بأنه اشترك مع ساتيروس فى القيام بهذه الرحلة. وهو الشىء الذى لم يحدث . ويبدو أن نشر هذا البحث عن طوبوغرافية وشعوب شرق افريقيا سبب لرامبو قدرا من الحرج، فعندما طلبت منه المجلة صورا فوتوغرافية له باعتباره منظما للرحلة ورئيسا لها منعه حياؤه من الاستجابة لطلبها. والذى يدل على أن ساتيروس نفسه لم يعلم بأمر نشر هذا المقال أن علاقته برامبو ظلت ودية حتى النهاية. وعندما اضطر الأطباء إلى بتر أحد

ساقى رامبو فى أخريات حياته أرسل إليه ساتيروس خطابا وديا لمواساته والتخفيف عنه وتشجيعه على تجــاوز المحنــة التى ألمــت به.

وفى عام ١٨٨٤ أغلقت الشركة التى يعمل بها رامبو فرعيها من كل من عدن وهرارى بسبب حجم خسائرها الهائل الذى بلغ نحو مليون فرنك. فضلا عن الاضطرابات العنيفة التى مرت بها هرارى بسبب اضطرار القوات المصرية إلى الانسحاب منها. واستغرقت عملية انسحاب القوات المصرية من الحبشة مايقرب من عام كامل خلف فى أعقابه الفوضى وأضر ضررا كبيرا بالنشاط التجارى فى المدينة. وانتهزت الدول الأوربية الاستعمارية فرصة انسحاب القوات المصرية لتحل محلها وتستولى على المواقع التى تتخلى عنها. فقد زحفت القوات الفرنسية عام ١٨٨٤ لتحتل أبوبوك وتاجورا ثم جيبوتى. وفى العام نفسه احتلت انجلترا مدينة بربرة ثم زيلا من بعدها فى العام التالى (١٨٨٥) لتكون بهما نواة الصومال البريطانى. وأراد البريطانيون الحد من نفوذ الفرنسيين المتزايد فى المنطقة فشجعوا الايطاليين على الاستيلاء على ميناء مصوع. وفى الخامس من مايو ١٨٨٤ كتب رامبو إلى أسرته يقول إن الحياة أصبحت كابوسا مفزعا وجحيما لا يطاق فقد كتب عليه القدر أن يعيش فى البلاد الافريقية النائية لأنه

أصبح معروفا فيها ويسهل عليه إيجاد عمل يرتزق منه في حين أنه خشى أن يعامل كغريب لو أنه فكر في العودة إلى موطنه الأصلى فرنسا. ورغم أن باردى صاحب الشركة قام بتصفية كل أعمالها فقد احتفظ بمخازنها فى عدن الأمر الذى وفر لشاعرنا فرصة عمل لأكثر من عام ونصف العام. ومن عدن راقب رامبو الشاطىء الافريقي وما يمور به من أحداث جسام فشاهد قوات الاحتلال البريطاني ترث المواقع التي جلت عنها القوات المصرية. ورغم أن رامبو سبق أن عبر عن ترحيبه بالاحتلال البريطانى لهرارى فإنه عدل عن رأيه فيما بعد. فقد أنحى على الاحتلال البريطانى فى افريقيا وحمله مسئولية تدمير التجارة تدميرا كاملا واتهمه بالغباوة وسوء الفهم والفشل فى إعادة تنظيم الحياة فى المناطق الافريقية التي أخضعها لسيطرته. واقتنع رامبو أن المصريين أقدر من البريطانيين أنفسهم على حفظ النظام واستتباب الأمن. كما أنه يرى أن التدخل العسكرى الفرنسي والايطالى فى المنطقة لا يقل في فشله عن الاحتلال البريطاني. ويبدو أن سخط رامبو على الانجليز يرجع إلى الحظر الذى فرضوه على تجارة السلاح فى الحبشة (فقد كان يحلم فى اجتناء ثروة عريضة منها) وإلى سعيهم الحثيث لوضع حد لتجارة الرقيق. فضلا عن القيود التي فرضوها

على تجارة المنتجات الطبيعية فى القرن الافريقى مثل العاج والجلود والبن وريش النعام. ولا يعرف أحد السبب الذي حدا بأخيه فردريك أن يتهمه باتباع الأساليب الملتوية وغير النظيفة فى كسب المال . الأمر الذى جعل الشاعر يدحض هذا الاتهام بقوله إنه لم يكن فى حاجة إلى اتباع هذه الأساليب الملتوية وغير النظيفة لأن شركته وفرت له فرصة عمل دامت أربعة أعوام ابتداء من عام ١٨٨٠ حتي تصفية أعمالها فى عام ١٨٨٤ بسبب ما تمتع به من سمعة طيبة لا تشوبها أدنى شائبة.

وبعد أن قامت الشركة بتصفية أعمالها فى هرارى عاد رامبو أدراجه إلى عدن كما أسلفنا ليعيش فيها تحت سقف واحد مع امرأة حبشية لفترة دامت ثمانية عشر شهرا. الأمر الذى يدل على أن ممارسته للشذوذ الجنسى مع فيرلين كانت عرضا فى حياته ونزوة شبابية طائشة. وتدل الشواهد أنه أحب هذه المرأة الحبشية وفكر فى الزواج منها وحاول قدر استطاعته أن يتعهدها بالتعليم والتهذيب. ولكن يبدو أنه أحجم عن الزواج منها لفرط بساطتها العقلية ولأنها لم تنجب له الابن الذى يحلم به. وهكذا نراه يعطيها حفنة من الدولارات ثم يتركها لمصيرها على شاطىء الحبشة.

وفى السنة الأخيرة التى أمضاها الشاعر فى عدن انقطعت أخباره تماما عن أهله لدرجة أنهم لم يعرفوا أراضيه وظنوا أنه سافر إلى الهند الصينية أو إلى بنما كما أخبرهم فى رسائله التى تفيض بالشكوى من قسوة الحياة فى عدن. ولم يسافر رامبو إلى الهند الصينية مثلما ذكر في خطاباته بل ترك عمله فى شركة بيير باردى الذى أشاد بخدماته للشركة وأثنى على أمانته وسعى إلى استثمار ثروته المتواضعة فى تجارة رائجة هى تجارة السلاح.

أتفق رامبو مع رجل مغامر من بنى جلدته اسمه لاباتيه على بيع شحنة من الأسلحة إلى مينيليك ملك إقليم شوا فى جنوب الحبشة. ولم يكن مينيليك رجلا سهلا يمكن الضحك عليه أو التغرير به بل كان رجلا ماكرا واسع الحيلة يعرف كيف يتعامل مع دهاء الأوربيين وحذهم. ولم تكن لرامبو أدنى خبرة بتجارة السلاح مما جعله يعتمد تماما فى هذا الشأن على خبرة زميله وشريكه لاباتيه الواسعة. وأغرى الشاعر بهذه التجارة أمله فى عقد صفقة العمر مع الملك مينيليك تعود عليه بثروة طائلة تصل إلى خمسة وعشرين أو ثلاثين ألف فرنك تمكنه من الحياة المستقرة والمريحة فى فرنسا. كان الملك مينيليك بسبب رغباته التوسعية يطمح فى غزو بعض المناطق فى شرق الحبشة والقضاء على نفوذ غريمه

الذى يحكم شمالها. ومن ثم إقباله فى نهم شديد على شراء السلاح من تجار السلاح الأوربيين. ومن ثم أيضا ترحيبه بعرض رامبو ولاباتيه بتزويده بأسلحة وبنادق فرنسية الصنع بدأت فرنسا فى استبدالها عام ١٨٧٤ ثم توقفت تماما عن انتاجها عام ١٨٩٣. والجدير بالذكر أن مشكلة التجنيد ظلت تؤرق رامبو فى أخريات أيامه. فقد كان فى الثلاثين من عمره عندما فكر فى العودة إلى بلاده والاستقرار فيها. ولأنه غادرها دون أن يؤدى الخدمة العسكرية فقد ظلت مشكلة تجنيده مؤجلة طوال فترة تغيبه خارج البلاد. ومن جانبها لم تسكت السلطات الفرنسية عليه بل ظلت تلاحقه عن طريق عائلته حتى بعد أن بتر الأطباء أحد ساقيه.

ولرامبو قصة طويلة مع تجارة السلاح . فقد قرر قبل أن يشد رحاله إلى منطقة شوا أن يتعلم اللغة الأمهرية ، ولهذا أرسل إلى فرنسا ليبعثوا إليه بقاموس فى هذه اللغة. وفى بداية شهر ديسمبر عام ١٨٨٥ وصل رامبو إلى بلدة تاجورا التى نجح المستعمرون الفرنسيون فى ضمها إلى مستعمرتهم فى أوبوك، وكانت تاجورا فى ذلك الوقت مشهورة بتجارة العبيد. وكانت القوافل الأوربية التى تعبر الأراضى الحبشية تتعرض للمخاطر الشديدة وهجوم الأهالى عليها. وقد سبق لشريكه لاباتيه أن تعرض لهجوم الأهالى على

قافلته الأمر الذى اضطره إلى قتل أحد مهاجميه دفاعا عن النفس. ولهذا استقر رأى لاباتيه على أن يتولى رامبو قيادة قافلة السلاح الذى يزمعان بيعه إلى مينيليك ملك شوا. ولم يكن هذا الهجوم على لاباتيه سوى نموذج لحوادث اعتداء متكررة ومماثلة على قوافل الأوربيين. (فقد سبق أن تعرضت قافلة تاجر فرنسى اسمه بارال للإبادة). وعندما وصل رامبو إلى تاجورا وجد صعوبة بالغة فى إقناع رؤساء القبائل بتدبير الجمال اللازمة لنقل الأسلحة إلى داخل الحبشة. ولكنه استطاع بعد لأى الحصول على وعد منهم بمساعدته في مقابل الهدايا والمال.

ولسوء حظه العاثر خشيت الحكومة البريطانية من امتداد نفوذ مينيليك ملك شوا ومن أن يؤدى بسط نفوذه على كل الحبشة إلى توحيدها. ولهذا عملت على إضعافه والحيلولة دون وصول السلاح إليه ومناصرة أعدائه ضده. ورغم احتدام الصراع التقليدى بين فرنسا وبريطانيا على مناطق النفوذ فى افريقيا فإن الفرنسيين أنذاك لم يشاءوا إغضاب الانجليز نظرا لشدة حاجتهم إليهم. فقد كان الانجليز يحتلون أكبر وأهم الموانئ على الشاطىء الشرقى لافريقيا. ولهذا رأى الفرنسيون أن مصلحتهم تقتضى منهم الاتفاق مع منافسيهم البريطانيين كي يسمحوا لهم باستخدام

موانيهم العميقة المياه لرسو السفن الفرنسية نظرا لضحالة مياه كل الموانئ الافريقية التابعة لهم. واشترط الحاكم البريطانى فى عدن على القنصل الفرنسى هناك أن يمتنع الفرنسيون عن إرسال شحنات السلاح إلى افريقيا عن طريق ميناء عدن نظير انتفاعهم باستخدام الموانئ البريطانية. وبعد أن وصل رامبو بشحنة السلاح إلى أوبوك جاءه حاكمها المسيو لاجارد ليخبره باتفاق السلطات الانجليزية فى عدن مع القنصل العام الفرنسى على فرض القيود على إرسال شحنات السلاح إلى الحبشة. وفوجىء رامبو بهذه المشكلة فاضطر إلى العودة إلى عدن تاركا وراءه شريكه لاباتيه ليرعى شئون القافلة. ومرة أخرى يشاء حظ رامبو العاثر أن يصاب لاباتيه بمرض خطير مفاجىء اضطره إلى ترك القافلة والعودة إلى بلاده. فلم يجد رامبو مفرا من أن يسافر من عدن إلى الحبشة ليتولى أمر القافلة بمفرده. ومن حسن حظه أن لاجارد حاكم أوبوك لم يكن مقتنعا بالاتفاقية التى توصل إليها القنصل الفرنسى فى عدن مع السلطات البريطانية فيها حول ضرورة امتناع الجانب الفرنسى عن إعطاء التصاريح الخاصة بشحن الأسلحة إلى مملكة شوا بالحبشة. انتظر لاجارد حتى هدأت العاصفة فسمح لقافلة رامبو المحملة بالسلاح بالتحرك فى

اتجاهها . وتعلل لاجارد في ذلك بسببين أولهما أن رامبو بدأ بالفعل في شحن الأسلحة قبل توقيع الاتفاق وأن الحكومة الفرنسية رفضت الطلب الذى تقدمت به إليها الحكومة البريطانية بحظر تجارة السلاح فى افريقيا حظرا باتا. وتركت الحكومة الفرنسية مسألة البت فى هذا الأمر للسلطات الفرنسية المحلية فى كل اقليم وفقا لظروفه. وفى فرنسا توفى شريكه لاباتيه من مرض السرطان فعجل رامبو برحلة القافلة حتى يتجنب المشكلات القانونية والمالية الناجمة عن ذلك. والجدير بالذكر أن بريطانيا جندت مهندسا سويسريا يعيش فى افريقيا اسمه ألفريد إيلج كى يبلغها بتحركات الفرنسيين ومنها خط سير قافلة رامبو. وكان لإيلج حظوة كبيرة لدى الملك مينيليك الذى كان يستشيره فى كل كبيرة وصغيرة ابتداء من بناء الجسور حتى رسم سياسة البلاد الخارجية. كان إيلج يدير بعض المشروعات التجارية لحسابه الخاص. ويتضح لنا أن إيلج كان عينا من عيون الانجليز من تقرير رفعه فى ١٤ نوفمبر ١٨٨٧ المستر موس نائب القنصل البريطانى فى مدينة زايلا إلى الوكيل السياسى والقنصل البريطانى المسئول عن الساحل الصومالى المقيم فى عدن.

بعد رحلة شاقة وطويلة دامت أكثر من أربعة شهور وصل رامبو إلى بلدة أنكربر عاصمة شوا فى ٦ فبراير ١٨٨٧. ولسوء حظه كان مينيليك غائبا عن عاصمة مملكته لانشغاله بشن حملة تأديبية ضد حاكم هرارى وبالاستيلاء على هذه المدينة قبل أن تقع فى أيدى الايطاليين الذين شنوا هجوما عليها انتقاما من ذبح أعضاء البعثة الايطالية التى نظمها الكونت بورو. وبالفعل استطاع مينيليك الاستيلاء على هرارى التى دخلها فى موكب نصر عظيم. ونما إلى علم رامبو أن مينيليك موجود فى بلدة أنتوتو القريبة من هرارى فقرر السفر إليه. واستغرقت رحلته من أنكوبر إلى أنتوتو أكثر من ثلاثة أيام. غير أن سوء الحظ لم يفارقه فقد اكتشف عند وصوله إلى أنتوتو أن الملك قد غادرها ليؤدب بعض القبائل الخارجة عليه. وعيل صبر رامبو الذى تضايق من ملاحقته الملك من مكان إلى مكان دون طائل ، ولاشك فى أن نفاد صبره والإعياء الذى أصابه ساعدا على ضعف مركزه التفاوضى مع حاكم شوا بخصوص بيع شحنة الأسلحة إليه واستخدم الملك مينيليك مكره ودهاءه للإستيلاء على شحنة الأسلحة التى أحضرها رامبو لبيعها إليه. فزعم أن له فى عنق لاباتيه شريكه دينا يستحق الوفاء وأضاف أن رامبو أصبح بوفاة شريكه مسئولا عن سداد كل ما عليه من ديون. وطالب رامبو الملك بأن يقدم إليه مايثبت صحة

مستحقاته لدى لاباتيه. وبدوره طلب الملك الماكر منه أن يمهله بضعة أيام حتى يتمكن من إحضار الوثائق والأوراق الدالة على ذلك. ثم أظهر الملك لرامبو سجلات مكتوبة باللغة الأمهرية التى كان الشاعر لا يعرفها جيدا تفيد بأن له فى عنق لاباتيه مبلغا قدره ثلاثه آلاف وخمسمائة ثالتة وهى عملة حبشية. وأسقط فى يد رامبو الذى عجز عن إقناع الملك بعدم مسئوليته عن هذا الدين. ولكن الملك المخادع وضعه أمام الأمر الواقع بأن خصم قيمة الدين المزعوم من ثمن الشحنة. وبطبيعة الحال شجع هذا نفرا من الإدعياء والنصابين أن يحذوا حذوه ويدعوا أنهم أقرضوا المرحوم مبالغ من المال واجبة السداد . وأيد الملك مزاعم هؤلاء الأفاقين وقام بخصم ديونهم المزعومة من جملة مستحقاته عن شحنة السلاح. ويبدو أن الملك احتفظ بكل هذه المبالغ أو معظمها لنفسه. وعندما عرف الأهالى كرم رامبو وأريحيته تقدم منه عدد من الغلابة والمساكين يطالبونه بمبالغ كان لاباتيه قبل وفاته قد استدانها منهم فرق قلب الشاعر لهم واستجاب لمطالبهم رغم تأكده من كذبهم. ولكن كثرة الطلبات أثارت أعصابه فبدأ يعبس فى وجوه المطالبين ويعاملهم بغلظة وخشونة. وما زاد الطين بلة أن أرملة لاباتيه دخلت فى منازعات قضائية معه وكانت أسرع منه

فى الاستيلاء على البضائع الموجودة فى المخازن وأصدر القاضى الحبشى حكما لصالح أرملة لاباتيه مفاده أن جميع ممتلكات زوجها الراحل يجب أن تؤول إليها. وهكذا نجح الملك النصاب مينيليك فى شراء صفقة السلاح بأبخس الأثمان. ولم يكن فى خزانة الملك أى مال سائل فاقترح على رامبو أن يأخذ العاج مقابل السلاح فاضطر أن يقبل هذه المقايضة. ولكن الملك بالغ فى سعر العاج وبخس فى سعر السلاح. فرفض رامبو أن يستجيب له. وعرض الملك عليه حلا وسطا يتلخص فى إعطائه صكا بالمبلغ المطلوب يقوم الرأس ماكونين حاكم هرارى الجديد بصرفه من خزانته. وهكذا تحطمت أحلام الشاعر فى الثراء السريع ولم يجن من رحلته الحبشية غير العذاب الذى عانى منه نحو واحد وعشرين شهرا هى الزمن الذى استغرقته رحلته المشئومة. وليس أدل من هذا على أنه كان رغم مظهره الخشن يخفى بين جنباته قلبا رقيقا وحانيا.

وبعد تجربته الحبشية الفاشلة والمريرة عاد رامبو إلى عدن ولكنه تركها بسبب حرارة الجو التى لاتطاق وتوجه إلى القاهرة عن طريق ميناء مصوع. ولكن القنصل الفرنسى فى مصوع لم يعجبه منظره الرث وساوره الشك فى أمره فكتب إلى جاسبارى قنصل

فرنسا فى عدن يستفسر منه عن هذا الرجل المريب ولم يسمح له القنصل الفرنسى فى مصوع باستكمال رحلته إلى القاهرة إلا بعد أن جاءه الرد من زميله فى عدن أن رامبو إنسان شريف ولا غبار على شخصيته.

ورغم أن رحلة الشاعر إلى شوا كانت فاشلة على الصعيد الشخصى فإنها كانت مفيدة لفرنسا نفسها. فقد اكتشف رامبو عند عودته من شوا طريقا اقصر وأكثر أمانا من الطريق الشائع والخطر بسبب وجود قبائل الدناقلة فيه. وفيما بعد أصبح هذا الطريق الآمن المختصر الذى أنشأ الفرنسيون عليه السكة الحديد خاضعا لنفوذ فرنسا.

وبعد انتهائه من رحلته الفاشلة لبيع السلاح سافر رامبو إلى عدن عن طريق القاهرة ثم أرسل إلى ألفريد باردى فى باريس وصفا تفصيليا لرحلته إلى مملكة شوا. وفعل ألفريد باردى نفس مافعله أخوه بالتقرير السابق الذى قامت الجمعية الجغرافية الفرنسية بنشره من قبل. وعندما وصل الشاعر إلى عدن قدم إلى القنصل الفرنسى كشفا بحساب القافلة والديون التى قام بتسديدها نيابة عن شريكه المتوفى. وبطبيعة الحال بالغ فى خسائره وقلل من أرباحه. وفى أخريات أيامه أصيب بالروماتيزم

أثناء وجوده بالقاهرة مما أثر في كليتيه ومفاصل ركبتيه وكتفه الأيسر فضلا عن إصابة فخذه الأيسر بالشلل من وقت لآخر. والجدير بالذكر أن رامبو أرسل إلى عائلته فى فرنسا مائة خطاب فى الفترة بين ١٧ أغسطس ١٨٨١ و٣٠ ابريل ١٨٩١، ويتضمن خطابه إلى أهله فى ٢٠ فبراير ١٨٩١ أول إشارة إلى إصابة رجله اليمنى بالشلل. وآخر هذه الخطابات تلك التى تبادلها قبل وفاته مباشرة مع أخته ايزابيلا التى دأبت على حثه على العودة إلى حظيرة الإيمان والدين.

عندما وصل رامبو إلى القاهرة فى ١٩ أغسطس ١٨٨٧ فى طريقه إلى عدن كان يضع حول خصره حزاما من الذهب الخالص يزيد وزنه الثقيل على ثمانية كيلوجرامات. وهناك قام بإيداع حزام الذهب فى بنك كريدى ليونيه. كما أنه نشر تقريرا عن رحلته الحبشية فى البوسفور إجيسيان فى عدديها الصادرين فى ٢٥ و٢٧ أغسطس ١٨٨٧. ورغم أنه فكر فى زيارة فرنسا أثناء وجوده بالقاهرة فقد عدل عن فكره وسافر إلى عدن كما أسلفنا بدلا من ذلك. ويبدو أنه ظل لآخر أيامه يتحاشى الرجوع إلى فرنسا حتى لا تكتشف والدته أو عائلته إصابته بمرض الزهرى. وفى القاهرة جالت بباله ثلاثة مشروعات لم يحقق إلا ثالثها . والمشروع الأول

عبارة عن اقتراح تقدم به إلى السكرتير العام للجمعية الجغرافية لتمويل رحلته الاستكشافية القادمة. وللأسف ضاع نص الخطاب الذى أرسله إلى هذه الجمعية غير أن رد السكرتير العام لهذه الجمعية لايزال موجودا وفي هذا الرد اعتذر الرجل بضآلة موارد الجمعية من ناحية وصعوبة قيام أى أوربى برحلة فى مجاهل افريقيا من ناحية أخرى. وطلب منه السكرتير العام أن يتقدم بطلبه إلى وزارة المعارف الفرنسية. ثم دعا رامبو إلى كتابة بحث يسجل فيه حياة القبائل التى صادفها أثناء رحلته إلى مملكة شوا وغيرها من البلاد الافريقية . ويتلخص المشروع الثانى فى أن يحقق لمينيليك ملك شوا رغبته فى تحسين سلالة الحمير فى بلاده. ولهذا كتب إلى القنصل الفرنسى فى بيروت يسأله عن أهم تاجر على شاطىء الشام يبيع له أقوى الخيول وأكبرها حجما. وسأل رامبو عن تكاليف شحنها من بيروت إلى عدن عن طريق شركة ماسنجريه الفرنسية للملاحة تمهيدا لإرسالها إلى الملك مينيليك. أما الاقتراح الثالث الذى رفضه المسئولون الفرنسيون فيتلخص فى أن يزود وزير المستعمرات الفرنسي الملك مينيليك بمصنع سلاح صغير متنقل لإنتاج البنادق وطلقات الرصاص بحجة أن هذا الملك المسيحى يعتبر صديقا للأوربيين بوجه عام

والفرنسيين بوجه خاص، وأنه لمن سخرية القدر أن ينجح زميله المهندس إيلج فيما فشل فيه. فقد استطاع هذا المهندس ببرود أعصابه الشديد أن يهرب إلى صديقه الملك مينيليك مصنعا صغيرا للذخيرة تحت سمع وبصر السلطات البريطانية فى مدينة زيلا مدعيا أن هذا المصنع ليس سوى مسبك لصك العملة. وعندما فشل رامبو فى إقناع السلطات الفرنسية بإرسال السلاح إلى مينيليك بطريقة مشروعة التجأ إلى تهريب السلاح بنفسه إليه بطرق غير مشروعة.

يقول الباحثون إن النصف الأول من عام ١٨٨٨ يمثل فترة أشد ما تكون حرجا فى حياة رامبو فى القارة الافريقية فهناك ما يشير إلى أنه كان فى تلك الفترة يشتغل بالنخاسة وتجارة السلاح معا. غير أن هناك بعض الباحثين الذين ينفون عنه تهمة الاتجار بالعبيد ويذهبون إلى أن رجلا آخر بنفس الاسم تصادف وجوده فى عدن فى نفس الفترة ومن الجائز أنه تورط فى هذه التجارة. ويستند الباحثون الذين يتهمون شاعرنا بالاتجار فى العبيد إلى وجوده فى إحدى قوافل العبيد وهو فى نظرهم دليل على تورطه فى أعمال النخاسة. ومما يؤكد هذا الاتهام أن المسئولين فى وزارة الخارجية البريطانية كتبوا تقريرا بهذا المضمون بتاريخ ١٦ يونيه ١٨٨٨. ويعتقد البريطانيون أن رامبو كان يرسل العبيد إلى كل من

تركيا والجزيرة العربية. ويبدو أن السلطات الفرنسية أغمضت عينها أمام تجارة العبيد وخاصة لأن الكثيرين من المواطنين الفرنسيين نشطوا في مزاولتها في الحبشة والساحل الافريقي.

وظل رامبو يعيش في هراري حتى ابريل ١٨٩١٠ يتاجر ويتنقل بين عدن والساحل الشرقي لافريقيا. وتعبر معظم الخطابات التي أرسلها من هراري إلى أسرته عن شعوره العميق بالملل والسخط على حظه وقدره . واستطاع رامبو أن يصبح صديقا حميما لرأس ماكونين محافظ هراري. وتحولت علاقته بالمهندس إيلج القائمة على المنفعة المشتركة وتبادل المصالح إلى نوع من المودة والصداقة. ورغم حديثه المر اللاذع وطباعه الحادة كان بوجه عام قادرا على التحكم في عواطفه عند الضرورة . غير أن منظر الكلاب أصابه بالرعب والفزع الأمر الذي جعله يقتل بالسم نحو ألفي كلب من الكلاب الضالة في شوارع هراري. وقد عرض هذا صحة الأهالي للخطر فألقت السلطات الحبشية القبض عليه. ويقول معارفه في عدن وتاجورا أنه كان عزوفا عن الحديث عن حياته الماضية. ورغم إنكاره السابق للـدين فإن البعض يقـول إنه مـات مؤمنا بالمذهب الكاثوليكي وأنه عـند وفاته ظل يردد «الله كريم» حتى فاضت روحه. ولكن البعض الآخر يعتقد أنه اعتنق

الإسلام، ولا غرو فقد كان يقرأ القرآن فى يسر ويميل إلى النقاش فيه مع أفراد القوافل التى يقوم بتنظيمها. ولاشك فى أن شهادة أندريه جاروسيه أسقف الكنيسة الكاثوليكية فى هرارى والحبشة منذ عام ١٩٠٠ حتى عام ١٩٣٩ لها أهمية خاصة. فقد كتب هذا الأسقف عام ١٩٤١ يقول إنه عرف رامبو فى الفترة بين ١٨٨٢ ـ ١٨٨٨ وأنه يميل إلى الاعتقاد أنه لم يكن يبحث فيما يبدو عن المال عندما شد رحاله إلى الحبشة بل عن كفارة يطهر بها روحه من أدران الماضى ويعاقب بها نفسه لأنه سمح لها بالطيش والانغماس فى الإثم. وقد لاحظ الأسقف شدة عطفه على أهالى الحبشة الفقراء مما يدل على أن المال لم يكن مطمعه الحقيقى. ويكشف الخطاب الذى أرسله الشاعر إلى المسيو دى جاسبارى القنصل الفرنسى فى عدن بتاريخ ٢٨ يناير ١٨٨٣ عن طبيعته الانفعالية وسرعة غضبه. فقد تعمد رجل عدنى اسمه على الشماخ أن يهينه إهانة بالغة أمام الملأ فلطمه لطمة خفيفة براحة يده. فخف عمال الشركة وبعض شهود العيان من العرب إلى تقييد حركته حتى ينهال على الشماخ عليه بالضرب ومزق ثيابه وأمسك بعصا مهددا إياه بها. ولم يكتف بذلك بل ذهب إلى قسم البوليس ليدعى أن رامبو اعتدى عليه وهدد بقتله بخنجر. وأحضر معه شهود زور من اليمنيين ليشهدوا بصحة أقواله.

لم تكن مملكة شوا جزءا من الحبشة ولكنها كانت جزءا تابعا للحبشة يحكمه الملك مينيليك الذى كان يدفع الجزية ليوحنا امبراطور الحبشة. وانتهز مينيليك فرصة موت الامبراطور يوحنا ليعلن نفسه امبراطورا على البلاد فى نوفمبر عام ١٨٨٩ وهذا نفس العام الذى تعرضت فيه البلاد لمجاعة قضت على الأخضر واليابس وأدت إلى موت الأبقار والأغنام الماشية الأمر الذى اضطر الامبراطور الجديد وزوجته إلى تقديم وجبات الطعام يوميا إلى شعبهما الجائع. وتضرع الكهنة والمصلون إلى الله كى يلطف بالعباد ويرحمهم مما يعانون من شقاء. وفى تلك الفترة كتب رامبو فى يناير ١٨٨٩ إلى أمه وأخته يشكو لهما من مرضه الخطير ويحدثهما عن احتمالات موته وعن عزمه على التوجه إلى البعثة المسيحية فى هرارى ليكتب وصيته ويتركها لديها. وأيضا عن عزمه على الذهاب إلى عدن لأنها فى نظره «مكان متمدن يستطيع المرء فيه أن ينظم أموره دون تأخير».

وفى السنوات الثلاث الأخيرة فى حياته فى هرارى التى غادرها فى ابريل ١٨٩١ بدا من الواضح أن روح رامبو الهائمة بدأت تهدأ وزالت عنه رغبته الدائمة فى الرحيل والتنقل من بلد إلى أخرى. فلم يعد يذكر فى خطاباته إلى أهله فكرة السفر إلى زنزبار

أو الهند الصينية. ولم ينس الشاعر هرارى حتى بعد أن عاد إلى مارسيليا ليحتضر فيها وأصبحت أمنيته الوحيدة أن يشفى ويتمكن من العودة إليها حتى رغبته الملحة والمسعورة فى جمع المال زالت عنه ولم تعد تحتل جانبا من تفكيره رغم أنه ظل يشكو أيامه ويندب سوء حظه وضآلة أرباحه. وفى ٢٥ فبراير ١٨٩٠ كتب يقول إن المذابح وأعمال النهب والسلب منتشرة فى تلك المناطق وأنه لحسن الحظ لم يتعرض لأى منها. ثم يستطرد قائلا أنه يتمتع بشىء من الاحترام بين الأهالى ورجال القبائل لأنه يعاملهم برفق ولم يسىء إلى أى أحد منهم فى حياته. فهو يقدم إليهم الخير كلما استطاع إلى ذلك سبيلا. ورأى رامبو فى نفسه يتفق مع رأى الصحفى الايطالى إدوارد وسكار فوجليو فيه. جاء هذا الرجل الايطالى كمراسل صحفى حربى ليغطى أخبار الحملة العسكرية التى أرسلتها إيطاليا لاحتلال اريتريا وتحويلها إلى إحدى المستعمرات الايطالية. ويستعرض هذا الصحفى الفرنسيين الذين يعملون بالتجارة فى إقليم شوا فيقول عن رامبو أنه رجل مسالم تماما لا يتدخل مطلقا فى السياسة وينصرف إلى الاهتمام بتجارته ورجله المصابة ، وهو على علاقة طيبة بجميع الايطاليين

الذين يعملون فى منطقة البحر الأحمر. وعندما واجهته ضائقة مالية بسبب عدم إتمام بعض الصفقات مع الرأس ماكونين خفت إلى نجدته شركة إيطالية وقبلت أن تضمنه وتمده بالخدم والسلاح اللازمين للقيام بآخر رحلة قيض له أن يقوم بها. ولكن المخابرات البريطانية كانت تستريب فيه ولا تخفى تشككها فى تصرفات الفرنسيين الذين يعملون ويتاجرون فى منطقة البحر الأحمر. فقد كتب أوغسطوس ب وايلد نائب القنصل البريطانى فى منطقة البحر الأحمر يقول إن الفرنسيين فى جيبوتى وشرق افريقيا كانوا يتاجرون فى السلاح والعبيد بعلم السلطات الفرنسية وعدم ممانعتها. وساعدهم على انتعاش مثل هذه التجارة التى درت عليهم أرباحا طائلة أن السفن الفرنسية التى تحمل العلم الفرنسى كانت لاتخضع لتفتيش السلطات الانجليزية أو الايطالية أو التركية لها. والثابت أن رامبو ظل حتى أواخر حياته يتاجر فى السلاح لحسابه الخاص أو بالاشتراك مع شريكه قيصر تيان كما يتضح لنا من الرسالة التى بعث بها الشاعر إلى أهله بتاريخ ١٠ نوفمبر ١٨٩٠ والتى طلبت فيها منهم البحث عن زوجة وإخبارها بنشاطه التجارى وحالته المالية وكما يتضح أيضا من الرسائل التى تبادلها مع شريكه الآخر سافوريه. وإذا كان الدليل على اشتراكه

فى تجارة السلاح قاطعا فإن الدليل على تورطه فى تجارة العبيد يبدو واهنا وضعيفا، وفى آخر عام له فى هرارى كان رامبو يفكر تفكيرا جادا فى الزواج لدرجة أنه اقترح أن يعود إلى فرنسا فى ربيع ١٨٩١ ليتزوج من عروسة تختارها له أمه وتقبل العودة معه إلى هرارى . وفى ذلك الوقت بدأت حياة الأوربيين الذين يعيشون هناك فى الاستقرار ولم تعد الحياة فى القرن الافريقى مغامرة تحفها المخاطر والمهالك. وقبلت كثيرات من الأوربيات العيش فى هرارى وغيرها من الأماكن. غير أن مشروع زواجه من امرأة فرنسية لم يتحقق. ومن سخرية الأقدار أن يموت رامبو فى نفس العام الذى كان يزمع الزواج فيه. والجدير بالذكر أنه تأقلم تأقلما تاما مع الحياة الافريقية ولم يعد قادرا أو صالحا للحياة فى أوربا. وعرفه الأهالى فى افريقيا كرجل مسلم وكان يوقع كل خطاباته التجارية باسم عبدالله. وقبل وفاته مباشرة يوم ١٠ نوفمبر ١٨٩١ نما إلى علمه أن الدوائر الأدبية فى فرنسا أصبحت تعترف به كواحد من شعراء فرنسا الطليعيين وأن فيرلين قام بنشر قصيدتيه «الحروف المتحركة» و«السفينة الثملة» فى إحدى المجلات عام ١٨٨٣ . وعندما نقل ألفريد باردى إليه أخبار انتصاراته الأدبية هز كتفيه قائلا: «هذا أمر مضحك ومثير للإشمئزاز». وعندما حاول

باردى أن يفتح معه موضوع حياته السابقة مع الفنانين والكتاب فى الحى اللاتينى بباريس أسكته بقوله فى اقتضاب شديد: «لقد عرفت عددا كافيا من هذه الطيور» وعندما أشار إلى المدة القصيرة التى قضاها فى لندن وصفها بأنها «فترة السكر» . وكان رد فعله مماثلا عندما ذكر موريس رايس قصائده القديمة فقد وصفها بأنها «بكل بساطة عبارة عن قمامة». ولم ير رامبو أن لشعره أية أهمية تذكر. وعلى أية حال ظل الاعتراف بقيمة أشعاره محدودا حتى أخريات حياته. فبعد أن نجح فيرلين فى نشر أعمال صديقه الكاملة فى نهاية عام ١٨٩١ بدأت دائرة الاهتمام به تتسع. وعندما تنبه الناقد البارز لويس بيير كان إلى أهمية شعره واصفا إياه بأنه «من أحلى القصائد» التى قرأها كان الشاعر قد رحل عن هذه الدنيا.

وفى افريقيا التى نسى فيها أنه شاعر تماما استطاع رامبو أن يكسب احترام ماكونين الذى عينه الامبراطور محافظا لهرارى. وتوثقت وشائج الود والصـــداقة بين الرجلين وبعد مرور ثلاثة شهور على رحيل رامبو من هرارى إلى فرنسا كتب إليه ماكونين يسأل عن صحته ويطمئن على أحواله وعبر عن أسفه الشديد لبتر إحدى ســاقيه ورحب بعودته إلى بلده هرارى لمواصلة تجارته. وختم ماكونين خطابه بقوله إنه سوف يظل صديقا له على الدوام .

يبقى لنا أن نعرف أن ماكونين أنجب ابنا اسمه تيفيرى أصبح فيما بعد الامبراطور هيلاسلاسي امبراطور اثيوبيا.

وكان ١٨٩١ عام شؤم على أثيوبيا التى شهدت مجاعة مروعة أكل فيها الأباء أبناءهم والأهل ذويهم، كما كان عام شؤم على رامبو نفسه. فقد بدأت صحته تتدهور واشتد عليه مرض الروماتيزم الذى أصابه فى فترة زيارته للقاهرة . فضلا عن إصابته بمرض الدوالى فى رجله اليمنى الأمر الذى جعله يكتب إلى أمه يطلب منها أن ترسل إليه فى عدن بعض الجوارب الضاغطة حتى تخفف عنه الآلام الفظيعة والمبرحة التى عانى منها. ولكن حالته ساءت بصورة مفزعة فقد ظهرت الأورام فى ركبته اليمنى لدرجة منعته من الحركة الأمر الذى اضطره إلى الرقاد ممددا فى فراشه. ولم تمنعه الآلام من الحركة فحسب بل منعته من النوم أيضا. ولهذا تعين عليه أن يذهب إلى المستشفى للعلاج . واتفق مع ستة عشر زنجيا لنقله إلى مدينة زيلا على نقالة مقابل خمسة عشر دولارا لكل منهم واستغرقت الرحلة إلى زيلا نحو عشرين يوما تخلى عنه بعض الحمالة فى الطريق. وبلغ عجزه عن الحركة حدا جعله يقضى حاجته فى كيس من صنعه أثناء حمله. ومن زيلا واصل رحلة العذاب إلى عدن التى وصلها بعد

فوات الأوان وهناك تسلم الرباط الضاغط الذى أرسلته أمه إليه. ولكن هيهات فقد سبق السيف العزل. وبمجرد وصوله إلى عدن دخل المستشفى البريطانى حيث اكتشف الأطباء أن حالته ميئوس منها. وكتب رامبو إلى عائلته يخبرها أنه أصبح جلدا على عظم ويعانى من تقرحات الفراش. وتطلع الشاعر أن يعود إلى فرنسا ليتوافر على علاجه أطباء أكثر خبرة وتخصصا من الأطباء الانجليز فى عدن. ولكنه اضطر إلى الانتظار بعض الوقت فى عدن لحين إنهاء أعماله فى هرارى وتصفيتها. وأرسل إليه شريكه تيان مستحقاته التى بلغت ٤٧ ألف وأربعمائة وخمسين فرنكاً. ولم يكن ذلك بالمبلغ البسيط. وبعد تصفية أعماله سافر إلى مارسيليا حيث دخل المستشفى لإتمام العلاج. لقد جانب ألفريد باردى الصواب عندما أشار فى خطاب له بتاريخ ١٦ يوليه ١٨٩٧ أن رامبو مات فى مارسيليا بمرض الزهرى، ولكن الحقيقة أن الأطباء فى مارسيليا اكتشفوا إصابته بسرطان العظام ولكن هؤلاء الأطباء أخفوا عن رامبو هذه الحقيقة المروعة حتى يحتفظ بروح معنوية عالية واكتفوا بإخباره بضرورة بتر احدى ساقيه. غير أنهم أبلغوا أخته إيزابيلا بحقيقة مرضه ولم ينجح بتر ساقه فى شفائه فقد أخذ مرض السرطان الخبيث يزحف حتى انتشر فى النخاع

الموجود داخل عظامه وبات من الواضح أن العمر لن يمتد به طويلا. ومن سخرية القدر أن تلك الفترة من حياته شاهدت اعترافا بموهبته الأدبية لم يسبق لها نظير. وعندما أشار طبيب العائلة إلى إنتاجه الشعرى علق على ذلك بقوله : «الشعر إنه مثل البراز».

ورغم أن رامبو كان يحتضر فقد اجتاحه حنين هائل للعودة إلى المشرق. ونسى كل كراهيته السابقة لهرارى وعدن وبالفعل توجه إلى مارسيليا تمهيدا لعودته إلى هرارى رغم علمه بسوء حالته الصحية ورغم أنه أصبح الآن يمشى على عكازين. والعجيب أنه ظل مشغولا باستثمار ماله فى التجارة رغم عجزه عن الحركة. وبناء على تعليمات الأطباء قامت أخته بإعطائه صدمات كهربائية حتى يقف زحف الشلل على أطرافه. وحزن أصدقاؤه فى الحبشة عندما سمعوا بما حدث له. وكان محافظ هرارى الرأس ماكونين من أشد الناس حزنا عليه. تقول أخته إيزابيلا أنه كان فى أيامه الأخيرة لا يفكر فى شىء إلا فى العودة إلى عدن وهرارى وأن ذهنه كان يصفو أحيانا فيعرف كل المحيطين به وأحيانا يصيبه الهذيان فيرى نفسه وهو ينظم القوافل ويجمع الجمال اللازمة لها ويتوهم أن القافلة قد تحركت ويظهر انزعاجا شديدا لأنها سوف تتأخر فى الوصول فى الموعد المحدد لها. وفى

العاشر من نوفمبر ١٨٩١ صعدت روح الشاعر إلى بارئها وهو في السابعة والثلاثين من عمره. وكان اسم خادمه الحبشي آخر كلمة ترددت على لسانه. وقبل وفاته أوصى بجانب من ثروته إلى هذا الخادم المخلص الأمين. وأرادت أمه أن تتجاهل هذه الوصية غير أن أخته ايزابيلا أصرت على تنفيذها، وسعت ما وسعها السعى إلى الاستدلال على مكان هذا الخادم وعنوانه . ولكنها فشلت في ذلك. وكالعادة لم يرحمه الباحثون في قبره فقد استدل البعض من هذه الوصية على وجود علاقة شاذة بين الشاعر وخادمه.

٢ - بول فيرلين

(١٨٤٤ ـ ١٨٩٦)

سـيرة حياتـــه :

كان والد بول فيرلين ـ واسمه بالكامل نيكولاس أوجست فيرلين ـ ضابطا فى الجيش الفرنسى فى مدينة ميتز فى شرقى فرنسا. وفى التاسعة والأربعين من عمره أنجب ابنه الوحيد فى ٣٠ مارس ١٨٤٤ وظل الأب يتنقل من بلد إلى بلد ومن ثكنة إلى أخرى حتى قرر عام ١٨٥٠ أن يستقيل من الخدمة العسكرية ويستقر فى باريس وليس هناك فيما يبدو أى سبب يدعوه لاتخاذ هذا القرار سوى رغبته فى أن يقضى بقية حياته فى العاصمة. وكان لشاعرنا منذ ولادته اسمان اسم ذكر هو بول واسم انثوى هو مارى.

نشأ الطفل بول مدللا منذ البداية الأمر الذى ألحق بالغ الضرر بصحته النفسية وخلق فيه نوعا من التشبث والعناد الطفولى ظل يلازمه طول حياته. فقد أنجبته أمه بعد لهفة وطول انتظار وبعد مضى ثلاثة عشر عاما من زواجهما المجدب، وأصابها القنوط من الانجاب بسبب تكرار تعرضها للاجهاض ثلاث مرات قبل أن يرى بول طريقه إلى النور . وإذا صدقنا الشاعر فإن أمه احتفظت بالأجنة المجهضة فى ثلاث آوان منفصلة. فلما أنجبته شغفت به

إلى حد الجنون. وحذت ابنة اختها التى عاشت معها تحت سقف واحد حذوها.

ويبدو أن الطفل وجد تدليلا مماثلا لدى الأهل والأقارب سواء كانوا ينتمون إلى عائلة الأم أو عائلة الأب.

وتنحدر عائلة فيرلين من أصل بلجيكى يرجع إلى القرن السادس عشر كما أنها تزخر بالقساوسة ورجال الكنيسة فضلا عن أنها كانت من ناحيتى الأب والأم عائلة ميسورة الحال. ويقال إن الأم اتصفت بالحب والطيش والرغبة فى العراك والافعال الصبيانية والإيمان بالخزعبلات . تقول ماتيلدا زوجة الشاعر عن حماتها إن مظهرها الخادع ينم عن وقار بنات الطبقة الوسطى في حين أنه أخفى فى طياته خصال امرأة فلاحة تتسم بالطمع والحقد. وعلى أية حال اتصفت هذه المرأة بقدر لا حد له من الإصرار جعلها قادرة فى أخريات الحياة على مواجهة مكاره الحياة.

ظل بول حتى نحو العاشرة يرفض أن ينام إلا إذا كانت أمه على مقربة منه. كما كان يؤثر اللعب فى حضرة والديه ويقضى

الساعات المتصلة منكبا على الرسم. وبفضل مشاعره الودية الفياضة أحبه ذووه فنسوا قبح شكله ونزواته. ووجد الأب أن ابنه أصبح مدللا بشكل لا يطاق و«مستحيل» فألحقه بمدرسة داخلية حيث أظهر بوجه عزوفا عن بذل الجهد الدراسى ازداد عاما بعد عام لدرجة أنه فقد اهتمامه بعلمين أثيرين إلى قلبه هما اللغتان اللاتينية والفرنسية عندما وصل إلى السنة الثانية فى الجامعة. واللافت للنظر أن سجله الدراسى لم يكن على وتيرة واحدة. ففي البداية أنكب على الدراسة ثم ما لبث أن أعرض عنها. وليس أدل على هذا التفاوت من أنه كان يحتل المركز السادس فى فصل يتكون من واحد وسبعين تلميذا ثم أصبح بعد ذلك يحتل المركز الخمسين فى فصل يتكون من تسعة وخمسين تلميذا. غير أنه استطاع فى نهاية الأمر أن يجتاز امتحان البكالوريا فى ١٦ أغسطس ١٨٦٢ . ويقول الباحثون إن صوره الفوتوغرافية الباكرة تدل على أنه لم يكن طفلا قبيحا أو منفرا فى حين صوره المأخوذة له في وقت يفاعته تدل على أن تغيرا ملموسا طرأ عليه على نحو يبرر قول بيرنز مدرس التاريخ فى مدرسة ليسيه بونابرت عنه إن له «وجها قبيحا يذكر المرء بعتاة المجرمن وأكثر التلاميذ إهمالا

لشخصه وملبسه في مدرسة بونابرت.» يقول فيرلين عن نفسه إنه ظل يحتفظ بإيمانه بالدين بعد إقامة الكوميون الأول بعام. غير أن الباحثين يرون أنه فقد إيمانه قبل ذلك عندما كان تلميذا فى مدرسة الليسيه فى الرابعة عشرة من عمره. فحتى ذلك الحين ظل الصبى يواظب على الذهاب إلى الكنيسة والاعتراف وأداء الشعائر الكنسية. ولكنه بدأ فى تلك المرحلة من حياته يتجه إلى السخرية وانصرف إلى قراءة الكتب وتأليف الأشعار البذيئة . وبالرغم من هذا ظل يستمسك فى قرارة قلبه بجو البراءة والمثالية الذى أحاطه به أبواه. ويبدو أن واحدا من زملائه تنبه فى مدرسة الليسيه إلى اكتشاف الصراع المحتدم فى نفسه بين النزعة نحو السمو والمثالية والنزعة نحو القذارة والبذاءة فقد رسم لشاعرنا صورة كاريكاتورية كعالم فلكي يسقط في بالوعة مجارى.

اتجه بول فيرلين إلى المثلية منذ أيام الدراسة فقد أقام علاقة حميمة مع لوسيان فيوتى ثم عرف رامبو فى الفترة ١٨٧٢ ـ ١٨٧٣ ثم لوسيان ليتينواه بعد ذلك بعدة أعوام ، وفى العشر سنوات الأخيرة توثقت علاقته بفردريك أوجست سازال وإذا كان رامبو اتجه إلى الشذوذ الجنسى بسبب نضوب عاطفة أمه وقسوتها عليه فإن فيرلين على العكس من ذلك اتجه إليه بسبب شدة وله أمه به وإظهار التدليل له.

وبعد حصوله على شهادة البكالوريا اتجه إلى دراسة القانون وبدأ يحضر محاضرات فى القانون الرومانى ولكنه مالبث أن انصرف عنها الأمر الذى جعل أباه ينزعج انزعاجا شديداً فأبقاه فى البيت لمدة ستة أشهر واستطاع أحد أصدقاء والده أن يلحقه بوظيفة مؤقتة فى إحدى شركات التأمين. ثم التحق بعمل إدارى خفيف وممل فى بلدية باريس يتلخص فى إرسال رواتب القساوسة فى باريس. وتدهورت صحة والده الذى توفى فى ٣٠ ديسمبر عام ١٨٦٥ فساءت أحوال العائلة المالية، الأمر الذى اضطره وأمه إلى البحث عن شقة متواضعة.

ويبدو من انطباع معارفه عنه أن شخصيته اتسمت بالرقة والعذوبة الشديدة وهو الأمر الذى شهد به فى سبتمبر ١٨٦٣ الأب دولونى كما شهد به زميله فى الدراسة ديلاهاى الذى حدثنا عن سهولة انقياده لإرادة الآخرين . وبعد أن تجاذب الأب دولونى أطراف الحديث معه لمدة طويلة تأكد من طيبته فقد اعترف له بالعيوب التى تشوبه وتخوفه من الحياة الباريسية. وظل فيرلين يحتفظ بطبيعته الطيبة حتى بعد أن انحرف عن الطريق القويم يقول بعض الذين عرفوه عن كثب فى تلك الفترة إنه بدا مسلوب الإرادة. وفيما بعد جارت زوجته ماتيلدا من الأثر السيىء الذى تركته أمه فى تنشئته فقد ظلت تعامله حتى بعد أن كبر وكأنه طفل

فى السادسة من عمره. فقد غرست فيه الخوف والتفكير فى الذات وعلمته منذ نعومة أظفاره أن يلبس عند النوم طاقية من الصوف الناعم ولفته بملفحة كما لو كان مريضا أو طاعناً فى السن وعند خروجه من المنزل شددت عليه أن يحذر المرور ويتجنب السير فى الشوارع غير المطروقة والمشى أسفل المبانى تحت الإنشاء.

ويلفت ديلاهاى الذى عرف فيرلين عام ١٨٧١ نظرنا إلى الجانب الثائر والمتمرد فى شخصيته فيقول إن سورة الغضب الملتاث كانت تجتاحه من وقت إلى آخر. بشكل مفاجىء ودون آية مقدمات. فبعد أن يمل من كثرة استسلامه لإرادة الآخرين نراه يفاجىء المحيطين به بثورة عاصفة وعارمة. وفى مثل هذه الحالة يلجأ إلى الشراب يلتمس فيه الراحة والهدوء والسكينة. يقول أحد معارفه إنه بدأ يشرب الخمر فى ١٨٦٢ فى فترة عمله فى بلدية باريس وساعده على ذلك أن المال لم يكن يعوزه. فإلى جانب راتبه كان والده يعطيه نصف معاشه لينفقه على متعه وتسليته . يقول فيرلين فى هذا الصدد ان فاجعتين تركتا فيه أعمق الأثر ودفعتاه إلى معاقرة الخمر هما موت والده عام ١٨٦٥ وموت ابنة خالته إليزا عام ١٨٦٧ التى أحبها على نحو رومانسى حالم متجاهلا فارق السن بينهما وأنها امرأة متزوجة. ونحن نجد أصداء هذا

الحب فى ديوانه «قصائد من زحل» ورغم انشغاله بمعاقرة الخمر فإنه أظهر احتفالا كبيرا بالشعر والثقافة والمتاحف والمعارض الفنية والحفلات الموسيقية. وساءت أحواله بسبب إفراطه فى الشراب. وكانت الخمر تستثير فيه نزعته نحو العدوان ورغبته الجامحة في سفك الدماء. وبحلول عام ١٨٦٩ بدا من الواضح أن حالته تزداد تدهورا. ففى أحد الأيام عاد إلى البيت فى الساعة الخامسة صباحا ليهجم على أمه ويصرخ فى وجهها كالملتاث مهددا بقتلها وقتل نفسه. وأرسلت أمه برقية إلى أختها مارى ـ روز (وهى امرأة مهيبة ولها شخصية قوية) تستنجد بها. فجاءت لترى ما يمكن عمله مع هذا الابن الدموى الشرس. ولكن يبدو أن تدخلها لم يأت بأية نتيجة. فبعد رحيلها بيومين تكررت نفس الحكاية فقد حضر إلى البيت فى حالة هياج شديد فى الساعة الواحدة من صبيحة واخذ الأيام مع صديق له وأخذ يهدد أمه بسيف يلوح به فوق رأسها. ولم ينقذ الأم من اعتداء ابنها عليها سوى وجود ضيفه في المنزل ، فقد تعاونت مع صديق فيرلين فى انتزاع السيف من يده. وظل شاعرنا فى حالة هياج متصل لمدة ثمان ساعات عاد بعدها الهدوء. وكتب أحد المعارف فيكتوار برتراند يقول فى هذا الشأن : «إذا استمر فيرلين على هذا الحال

فلسوف يرتكب جريمة في يوم من الأيام». وبعد وفاة عمته جراند جين في ٢٢ مارس ١٨٦٩ أصبحت حالته لا تطاق وتنذر بالشر المستطير فاجتمعت العائلة مع الأصدقاء والقسيس وكاتب السجل المدني واتفقوا فيما بينهم على إعطائه درسا لا ينسى ، وحثه الجميع على ضرورة ارتباطه بزواج يصلح ما أعوجّ من شأنه. واقترحوا عليه الزواج من بنت عم له تميزت بقوة الشخصية. ولكنه خوفا من مواجهة هذه الفتاة قرر الزواج من فتاة يكاد لا يعرفها اسمها ماتيلدا (هي الأخت غير الشقيقة لواحد من أعز أصدقائه هو تشارلس دي سيفري).

كان والد ماتيلدا ـ واسمه تيودور موتيه ـ رجلا ميسور الحال من الطبقة البورجوازية واعترض موتيه على زواج ابنته من فيرلين الذي شعر نحو حماه منذ البداية بالمقت ووصفه بأنه «بورجوازي مدع وضيق الأفق» . ولكنه في المقابل أحب حماته وسكن إليها واصفا إياها بأنها «من أكثر النساء ذكاء واتساعا في الأفق». وماتيلدا ـ وهي من مواليد ١٧ ابريل ١٨٥٣ ـ كانت في السادسة عشرة عندما قابلها الشاعر لأول مرة عام ١٨٦٩. ولفت نظره أنها تعزف على البيانو وتهتم بالرسم وتؤلف بعض الأزجال والأشعار الخفيفة. وفي أكتوبر ١٨٦٩ تقدم رسميا لخطبتها ورحبت به الفتاة

وأمها فرضخ الأب لإرادتهما. ورغم أن ماتيلدا كانت على قسط وافر من الجمال والدلال فإنها لم تهتم بقبح شكل عريسها. ويبدو أن الذى أغرى الفتاة وأمها بقبوله هو ما سمعاه عنه من أنه شاعر مطبوع سوف يشار إليه بالبنان فى قابل الأيام. وفى فترة خطبته بذل شاعرنا قصارى جهده كى يكون عند حسن ظنها به وامتنع عن الشراب وأقلع عن الشتائم وبدا لها «عذبا رقيقا ومرحا ودودا». وتعكس قصيدته «أغنية الناس الطيبين» تطلعه إلى تحقيق الحياة الزوجية الهانئة. وكان عقد زواجهما (الذى تحدد موعده فى ٢٩ يونية ١٨٧٠ وتأجل بسبب مرض العروس ثم مرض والدتها) موفقا من الناحية المالية فقد كان كلا الزوجين ينعم بدخل كاف لحياة ميسورة.

كاد زواج فيرلين ألا يتم بسبب اندلاع الحرب الفرنسية ـ البروسية ، ففى يوم ١٠ أغسطس ١٨٧٠ تم استدعاء الرجال العزاب فى مثل سن فيرلين للالتحاق بالخدمة العسكرية. وفى اليوم التالى ـ أى قبل وصول قرار الاستدعاء ـ تم زواج فيرلين من ماتيلدا. ومع ذلك فقد تطوع شاعرنا للدفاع عن باريس عندما رأى الجيش البروسى يحاصرها. ولم يتحمل شاعرنا الحياة العسكرية الصارمة وجو الخنادق والثكنات فسقط مريضا، الأمر

الذى اضطره إلى نبذها فى تلك الفترة من حياته . بدأ فيرلين يخالط أدباء باريس وفنانيها الذين كانوا يمقتون حكومة فرنسا وامبراطورها بقدر ما يمقتون القوى الرجعية المساندة لهما بسبب تخاذلهما فى الذود عن حمى الأوطان واستسلامهما للقوات البروسية الغازية. وفى تلك الفترة من حياته تحمس فيرلين وصحبه من الأدباء والفنانين لإقامة كوميون باريس. عندئذ دعا شاعرنا إلى استئصال رءوس بنى جلدته من الخونة الأمر الذى أصاب الكاتب المعروف أناتول فرانس بالفزع. وبعد فشل تجربة إقامة كوميون باريس خشى فيرلين على نفسه من مغبة انتقام السلطة منه ففر ليعيش عيشة الكسل والدعة فى بيت أهل زوجته. وعاد إلى معاقرة الشراب الذى جلب على رأسه كل المصائب اللاحقة.

فى تلك المرحلة من حياته تلقى فيرلين الخطاب الذى أرسله إليه آرثر رامبو طالبا إليه أن يساعده فى مغادرة الأرياف والعيش فى باريس حتى تتفتح قريحته الشعرية. وهو ماسبق أن تناولناه بالتفصيل فى الفصل السابق الذى أشرنا فيه أيضا إلى تكرار اعتداء فيرلين على زوجته والقطيعة التى حدثت بينهما وانتهت بانفصالها عنه.

عندما عقد شاعرنا العزم على الرحيل مع رامبو إلى بروكسل كان واحدا من أهم دوافعه الخوف من بطش الحكومة الفرنسية وخاصة بعد أن نشرت إحدى الصحف الرجعية اسمه كأحد الأدباء الذين اشتركوا فى أحداث الكوميون. غير أن الحياة فى بلجيكا خيبت ظنه ففيها قاسى شظف العيش. ودعاه هذا إلى أن يجرب حظه مع رامبو فى لندن. وهناك لم يتركه البوليس البريطانى على حاله فقد راقبه بسبب ميوله الثورية المعروفة واشتراكه فى إقامة كوميون باريس. لقد سبق أن ذكرنا بشىء من التفصيل قصة زج السلطات البلجيكية به فى غياهب السجن بسبب محاولته - وهو مخمور - قتل صديقه رامبو وكيف حكم القضاء عليه بأقصى عقوبة ينص عليها القانون البلجيكى وهى الحبس لمدة عامين. ولم يحاول القاضى أن يظهر أية رأفة به بسبب ميوله الثورية التى عرفت عنه فضلا عن شكه فى ممارسته للجنس الشاذ. وعندما استجوبه القاضى البلجيكى أصر على أنه كان مخمورا عندما أطلق الرصاص على صديقه وأن الدنيا اسودت فى نظره عندما رفضت زوجته أن تعود إليه وأن يأسه تضاعف عندما قرر رامبو الرحيل. وأثار هذا الاعتراف الأخير شكوك القاضى فى شذوذه. وهى شكوك أكدتها الرسائل المتبادلة بين الرجلين والتى وقعت فى

يد البوليس. وأنكر كل من فيرلين ورامبو إنكارا باتا تهمة ممارسة الشذوذ الجنسي. ومن جانبه حاول رامبو أن يستبعد القصد الجنائى من وراء اعتداء صديقه عليه فأشار إلى ندمه الشديد على ما فعل وإلى حالته المخمورة التى تجعله غير مسئول عن أفعاله. وأضاف أنه لم يطلق الرصاصة الثانية عليه بل صوب فوهة مسدسه نحو أرضية الحجرة. وهو الأمر الذى سبق لإليزا أم فيرلين أن شهدت به فى المحكمة. وكانت شهادة رامبو المعتدلة وإنكاره التام لوجود أية علاقة جنسية شاذة بينهما سببا فى تخفيف الحكم على فيرلين، نظرا لصرامة القانون البلجيكى الشديدة فى معاقبة الشذوذ الجنسي . وكما أسلفنا اكتفت المحكمة ـ رغم قسوة حكمها ـ بحبس المتهم لمدة عامين وتغريمه مائتى فرانك. فضلا عن أنها أشارت فى حكمها إلى اشتراكه فى أحداث كوميون باريس الشيوعى. واستأنف فيرلين ضد هذا الحكم ولكن المحكمة رفضت تخفيفه. ولكن ١٧٥ يوما أسقطت من فترة حبسه لحسن سيره وسلوكه.

وتعتبر فترة الثمانية عشر شهرا التى أمضاها شاعرنا فى السجن من أخصب فترات حياته الشعرية على الإطلاق. وبعد هذه الفضيحة انفض عنه أصدقاؤه ومعارفه (كما انفضوا عن أوسكار

وايلد) باستثناء ثلاثة ظلوا أوفياء له هم ليليتيه وبليمونت وديلاهاى ولم تتخل الأم عن ابنها فى محنته بل وقفت بجانبه حتى النهاية وواظبت على زيارته فى سجن مون كل أيام الزيارة. ورفضت الأم أن ترى عيوب ابنها أو أن تظن به السوء. وصور حبها المأفون له أنه مظلوم وأنه لم يرتكب أية جريمة.

وهناك بعض وجوه الشبه بين قصتي أوسكار وايلد وبول فيرلين فكلاهما صدر ضدهما حكم بالحبس لمدة سنتين وجلبا العار والشنار على اسميهما. وكلاهما هجره الأصدقاء والمعارف بسبب الفضائح التي تورطا فيها. وكلاهما التجأ فى عذابه ومحنته إلى أحضان الكنيسة الكاثوليكية التى ضمتهما إلى صدرها ولكن الشبه بين حالتيهما ينتهى عند هذا الحد. ففي حين نضبت موهبة وايلد الأدبية تماما من جراء مرارة تجربته فى السجن (فهو لم يؤلف فيه غير كتابه «من الأعماق» وقصيدته «بالاد من سجن ريدنج» فقد نشطت موهبة فيرلين الشعرية فى السجن وتوفر فيه على الخلق والإبداع. الذى أضفى عليه الرمزية الخالدة بعد مرور أربع وعشرين ساعة فقط على إلقاء القبض عليه. ففى الأيام الثلاثة الأولى من دخوله سجن (بيتى كـارم) ألف قصيدة كل يـوم ثم تلتها ست عشرة قصيدة أخرى وهـو فى انتظـار نقله إلى سجن

مون حيث أصبح انتاجه أوفر وأكثر غزارة وأشد تألقا ففيه نظم القصائد التالية : «فن الشعر» و«إنه حقا لأمر حزين» وعشرة سوناتات من أروع شعره الروحانى وأكثره شفافية وصوفية ليس فى الأدب الفرنسي فحسب بل فى الأدب العالمى كله تحمل عنوان «إلهى قال لى» التى تصور حوار الشاعر مع السيد المسيح. ويبلغ مجموع القصائد التى ألفها فى السجن واحدة وأربعين قصيدة، وبعد خروجه من السجن فى يناير ١٨٧٥ خطر له أن ينشر كل القصائد التى ألفها فى السجن فى ديوان واحد بعنوان: «الزنزانات». ولكنه عدل عن هذه الفكرة وضم قصائد السجن الواحدة والأربعين إلى عدد من دواوينه اللاحقة التى نشرها على مدى عشرين عاما. فظهرت سبع قصائد بينها فى ديوان «الحكمة» (١٨٨٠) واثنتا عشرة منها فى «أيام زمان» ومؤخراً (١٨٨٥) وثمان فى «التوازى» (١٨٨٩) وثلاث فى «السباب» (١٨٩٦) وقصيدتان فى «العجائز المقطوعة» (وهو الديوان الذى نشر بعد وفاته). وقد انتهى فيرلين من تأليف «إلهى قال لى» عقب هدايته إلى الدين فى أبريل ١٨٧٤. ويرى الدارسون أن قصائد ديوانه «الزنزانات» ليست على نفس المستوى من الجودة فهو يحتوى على أروع قصائده بقدر ما يحتوى على أسوأها.

كتب فيرلين «الزنزانات» أثناء وجوده في السجن بعد أن انتهى من تأليف ديوان «رومانسيات بلا كلام» وتنم قصائده التي كتبها في السجن عن مدى تمزقه الروحي. ولهفته على الخروج من أزمته النفسية والتخلص من الفوضى الأخلاقية التي تعبث بداخله. ومن أجمل أشعاره التي ألفها على غرار «رومانسيات بلا كلام» التي تميزت بالعذوبة قصائد «أنثى الفأر تقفز» و«لا أعرف لماذا؟» و«نعاس أسود رائع» و «الذي لا سبيل إلى نسيانه» و«السماء فوق السقف» وتتضمن قصيدته «رومانسيات بلا كلام» نظريته في الشعر. ورغم أنه تخلى عن موقفه المدافع عن الرمزية فقد احتفلت المدرسة الرمزية بديوانه «فن الشعر» (١٨٨٢) احتفالا شديدا واعتبرته نبراسا لها تترسم خطاه وتحذو حذوه، وتعكس بعض أشعار فيرلين في تلك الفترة انشغاله العاطفي برامبو وتأرجحه بين الرضا عنه والسخط عليه. ويحتوي ديوان «مقطوعات شيطانية» خمس قصائد طوال تتضمن تحليلا لطبيعة علاقته برامبو هي: «النعمة» و«الامتناع النهائي عن التوبة» و«كريمين أموريس» و«دون جوان الصغير» و«حبيبة الشيطان» ، ويرى الدارسون أن معظم هذه القصائد من أردأ أعماله. ورغم رداءتها فإن لها أهمية وثقافية وتسجيلية إذ إنها تلقي الضوء على تمرده على دعوة رفيقه رامبو إلى إباحة الحب بين الذكور والتجرؤ على

الله ومعاملته معاملة الند للند. وهذا مانجده في قصيدة «دون جوان الصغير» . ويمكن القول بأن فيض الصوفية هبط عليه في الشهر السابع أو الثامن من الزج به في السجن . ولكن رامبو يرى أن بذور هدايته وتحوله إلى الدين ترجع إلى الأسابيع الأولى من حبسه في سجن (بيتي كارم) وفي السجن جاءه نبأ حصول ماتيلدا زوجته في ٢٤ أبريل ١٨٧٤ على حكم قضائي بالانفصال عنه وأحقيتها في حضانة ابنها جورج ونفقة قدرها ١٢٠٠ فرنك سنويا. فأجهش بالبكاء وسرعان ما استدعى قسيس السجن واسمه الأب أيوجين دي كامب وطلب منه إمداده بتعاليم الكنيسة ودروسها. وأعطاه دي كامب مؤلفا ضخما يقع في ثمانية مجلدات من تأليف المونسنيور جوم. وخشي قسيس السجن أن تكون ضخامة هذا الكتاب الديني سببا في تشتيت انتباه السجين فأوصاه بالتركيز على تلك الأجزاء الخاصة بالمناولة. ولم يكن قسيس السجن متعجلا فانتظر مدة شهر بأكمله حتى يستيقن من صدق مشاعر السجين الذي لم يسمح له بالحصول على سر الاعتراف وسر المناولة إلا في أغسطس ١٨٧٤. ويؤكد الدارسون أن اتجاه بول فيرلين إلى الدين وتخليه عن الكفر والإلحاد مسألة طبيعية للغاية. فقد كان الدين متأصلا في طبيعته الأمر الذي جعله في غضون سنوات قلائل يتحول من رائد من رواد مدرسة

البارناسيين فى الشعر الداعية إلى التأنق فى اللفظ وإلى الوثنية الجديدة في عام ١٨٧١ إلى شاعر دينى وصوفى عظيم عام ١٨٧٤. وكان لتأثير رامبو الشيطانى فيه وامتعاضه من تطاول هذا الشاعر على الله دور بارز في هدايته إلى الدين. وكان من عادته أن يلتجأ إلى الكنيسة فى كل أزمة تعصف به. وبتحوله عن مدرسة البارناسيين لم يعد فيرلين ينظر إلى الشعر على أنه مجرد تمثال جميل من المرمر أو زهرية جميلة من السيفر ولكنه سعى حثيث لأن يكتشف الإنسان جوهره الروحى. وقبل أن يلتقى فيرلين بالغلام رامبو خلا شعره تماما من أية أخيلة وعبارات دينية. ولكن هذه الأخيلة والصور الدينية شاعت فى شعره بعد أن عرف رامبو وظلت تشيع فيه حتى نهاية العمر. كما لو كان رامبو قد فجر فيه طاقاته الدينية والروحية الكاملة. ولا يقتصر هذا على شعره الصوفى مثل قصيدته «الحكمة» بل امتد حتى إلى شعره البذىء الذى ينطوى على إشارات دينية وصوفية. وعندما اهتدى فيرلين إلى الدين وحاول بدوره هداية صديقه رامبو إليه سخر منه رامبو واستهزأ به على نحو ما فصلنا فى الفصل السابق صحيح أن هدايته إلى الدين لم تمنعه من العودة إلى ممارسة الرذيلة

والاستغراق في الجنس المحرم والشراب. ولكن من المؤكد أنه نبذ الإلحاد نهائيا. والجدير بالذكر أن شاعرنا اعترف فى يناير ١٨٧٣ أمام كل من صديقيه رامبو وديلاهاى برغبة عارمة تجتاحه وتدفعه دون وعى منه إلى كرسي الاعتراف وبأنه استمر يمارس شعائر الكنيسة الكاثوليكية لمدة أسبوع أو أسبوعين. وفى هذا العام ألف فيرلين «بعض الترانيم إلى العذراء مريم» و«بعض صلوات الكنيسة الباكرة» . وكما أوضحنا فإن عودته إلى حظيرة الإيمان ترجع إلى أسباب من أبرزها رسوخ الإيمان الدينى فى ضميره منذ صباه وابتعاده عن الشعراء البارنسيين الذين يناصبون الكنيسة أشد العداء وتمرده على أثر رامبو المدمر فيه.

ولكن تحوله من الكفر إلى الإيمان لا يعنى بحال من الأحوال أن طباعه قد تغيرت. فقد ظل يحتفظ بطبيعته الحادة العنيفة المتطرفة حتى النهاية. وسرعان ما تحول إيمانه بالكنيسة الكاثوليكية إلى تعصب لها وإلى عقيدة جامدة مثل حجر الصوان غير قابلة للنقاش. ومعنى ذلك أن شاعرنا فى تدينه لا يختلف كثيرا فى طبيعته عنه فى فسقه وعربدته وإدمانه المدمر للخمر. وانعكس هذا التطرف فى موقفه من عدة قضايا اجتماعية. فقد شن أيام هدايته هجوما ضاريا على المجتمع الحديث ووصفه بأنه «كريه وعفن وشرير وسخيف ومتكبر وملعون» . كما أنه حمل حملة

شعواء على الديمقراطية والنظام الجمهورى وحق الانتخاب للجميع فضلا عن أنه هاجم الآراء التقدمية التى عبر عنها كل من فلوبيرت وفكتور هيجو. يقول بعض النقاد فى هذا الشأن أن فيرلين أظهر فى إلحاده التعصب نفسه الذى أظهره فى تدينه . ففى إلحاده لم يجد أية غضاضة فى المناداة بقطع رقاب أعداء التقدم والثورة والتجديد فى حين أنه فى إيمانه لم يجد غضاضة فى الدعوة إلى حرق المارقين إلى الكنيسة مثلما كانت الكنيسة فى القرون الوسطى تفعل». وكما أسلفنا تنبه قسيس السجن إلى هذا فوضعه تحت المراقبة الشديدة ولم ينخدع باندفاعه وتطرفه الدينى واعتبر عودته إلى حظيرة الدين شيئا محتملا وليس أمرا أكيدا رغم أنه كان لايكف عن الانكفاء على وجهه ساجدا أمام الصليب.

وفى يوم الإفراج عنه انتظرت أمه خروجه على باب السجن وآثر أن يغادر باريس بذكرياته الأليمة والموجعة ويسافر إلى لندن التى وصل إليها حوالى ٢٠ مارس ١٨٧٥. وفى انجلترا استطاع فيرلين أن يجد وظيفة مدرس لغة فرنسية فى مدرسة ستكنى فى قرية هادئة وديعة بالقرب من بوسطن فى منطقة لنكولن شير وهى صغيرة لم يزد تعداد سكانها آنذاك على ثمانمائة نسمة. وظل أهل القرية يذكرون هذا الرجل الغريب بكل خير فقد ترك

فيهم الانطباع بأنه إنسان رقيق وصبور ويغلب عليه الحزن دائب التفكير وانشغال البال. وقد واظب فيرلين على حضور الكنيسة الإنجيلية في القرية في أيام الآحاد أما أيام السبت فكان يستيقظ مبكرا كي يتمكن من حضور القداس في كنيسة بوسطون الكاثوليكية . وبوجه عام امتنع آنذاك عن معاقرة الخمر. ولكن واحدا فقط من أهل القرية وقعت أنظاره عليه وهو ثمل. استطاع شاعرنا أن يحظى باحترام جميع أهل القرية ومن بينهم قسيس القرية ومدير المدرسة كما أن طلبته أحبوه. وفي وظيفته عرف فيرلين قدرا من السعادة فقد جرب الهدوء والسكينة بعد حياته العاصفة المخمورة مع رامبو. واكتفى بالأخبار التي تصله إلى باريس من وقت إلى آخر. ولم يشعر آنذاك بأدنى رغبة في العودة إلى باريس بسبب ذكرياته المريرة فيها.

وفي أبريل ١٨٧٥ عقد فيرلين صداقة مع شاب اسمه جيرمان نوفو الذي كان واحدا من أصدقاء رامبو السابقين والذي وجد شاعرنا سعادة بالغة في هدايته إلى الدين المسيحي. وفي أول يونيه ١٨٧٦ غادر بوسطون وسافر إلى لندن حيث أمضى بضعة أسابيع يحدوه الأمل في العثور على وظيفة مدرس هناك. كما أنه سافر إلى فرنسا حيث شاهده صديقه ديلاهاي في مدينة

تشارلفيل مسقط رأس آرثر رامبو. وفي تلك الفترة من حياته كانت صحته على مايرام ومفعما بالنشاط ويتمتع بروح معنوية عالية. وفي سبتمبر من عام ١٨٧٦ التحق بالعمل كمدرس في معهد القديس ألوسيوس في بوريموث. وهو معهد ضم إليه أبناء الطبقات الموسرة الذين اتسموا بالكسل وعدم مراعاة النظام. ولم يظهر مدير هذا المعهد أي اهتمام بحسن تعليمهم، أو سلوكهم الأمر الذي جعل فيرلين يلقى الأمرين في تدريسهم وقد درج شاعرنا في السنتين الأخيرتين على قضاء الأجازة الصيفية في فرنسا حيث أمضى جانبا من إجازته مع والدته في أراس. وهناك زاره صديقاه ديلاهاي وإيرني. وكانت أمه تعد له ولضيوفه أشهى المأكولات. غير أنه أحس بالحنين إلى باريس فقرر في يناير ١٨٧٧ العودة إلى فرنسا دون أن تكون له أي مشروعات أو خطط محددة.

وفي فرنسا نما إلى علمه أن صديقه ديلاهاي ترك وظيفته كمدرس في معهد نوتردام التعليمي في ريثيل. فتقدم بطلب لشغل هذه الوظيفة الشاغرة. وبالفعل تم تعيينه في تلك الوظيفة حيث بلغ نصابه ثلاثين ساعة في الأسبوع وقام بتدريس الفرنسية والإنجليزية والتاريخ لتلاميذه، واستمر في هذه الوظيفة لمدة عامين ابتداء من أكتوبر ١٨٧٧ حتى يونيه ١٨٧٩ . وقد أثلج صدره العمل

فى تلك المدرسة بسبب اتفاقه مع اتجاهاتهما الدينية والسياسية. وأعطى فيرلين المحيطين به الانطباع بأنه مدرس كفؤ يمكن الاعتماد عليه ولكنه متحفظ كما أنه وقور بعض الشيء أكثر مما ينبغي. ويذكر تلاميذه هذه المدرسة عنه أنه كان يسير جامدا. ويتحرك كأنه إنسان آلي ويرتدى جاكتة هرئة منسولة الخيوط ويستغرق فى تفكير مستمر. وكان التلاميذ يشاهدونه واضعا ذراعيه على صدره ومادا يديه. ويحرص على المناولة كل يوم أحد. ورغم التزامه الشديد بواجبات وظيفته فقد رآه المسئولون عن المدرسة مرة أو مرتين يعود إلى بيته وهو سكران. ولما أنحوا عليه باللائمة وعدهم بالاستقامة وعدم العودة إلى معاقرة الخمر مرة أخرى. وأوفى بوعده لعدة شهور. غير أنه حنث بوعده ذات مرة فقد رأوه فى حالة سكر بين. ولكنه غضب هذه المرة من لومهم له فقررت إدارة المدرسة الاستغناء عن خدماته.

كان فيرلين فى الأشهر القليلة السابقة قد عقد صداقة وثيقة مع تلميذ له يدعى لوسيان ليتنواه فى التاسعة عشرة من عمره وكان هذا التلميذ الأثير إلى قلبه - وهو من أصل ريفى - طويل القامة مليح التقاطيع. وبعد أن ترك فيرلين عمله فى مدرسة نوتردام اقترح على تلميذه أن يسافرا معا إلى انجلترا حيث وصلا

فى نهاية شهر أغسطس ١٨٧٩. وتمكن شاعرنا من إلحاق صديقه الشاب بنفس الوظيفة التي كان يشغلها فى مدرسة ستكنى التى عمل بها منذ أربعة أعوام عندما وطأت قدماه الأراضى الإنجليزية لأول مرة. ثم وجد فيرلين لنفسه وظيفة مدرس لغة فرنسية فى ميناء ليمنجتون المواجه لجزيرة وايت وفشل لوسيان ليتنواه في أن يشق طريقه بنجاح فى مجال التدريس. وكان حلم فيرلين بعد خروجه من السجن أن يضطلع بفلاحة مزرعة صغيرة يلتمس فيها الهدوء والسكينة. ولهذا اقترح على صديقه لوسيان العودة إلى فرنسا لشراء قطعة أرض صغيرة يقومان بزراعتها. وبالفعل عاد الأستاذ وتلميذه إلى بلادهما فى ديسمبر ١٨٧٩ واشترى فيرلين قطعة أرض صغيرة وبدأ الاثنان في فلاحتها. ولكن مشروع زراعة الأرض مالبث أن فشل وتراكمت عليه الديون. وبدا واضحا فى بداية عام ١٨٨٢ أن المشروع فى سبيله إلى الزوال. ومن ثم قرر شاعرنا بيع المزرعة . وفكر شاعرنا فى شغل وظيفة مدرس بجامعة باريس ولكنه لم يكن متأكدا من قدرته على المنافسة الأكاديمية والفوز بهذه الوظيفة. ولهذا اكتفى بمحاولة العودة إلى نفس وظيفته فى بلدية باريس. ولكن مجموعة اعتبارات حالت دون ذلك منها اشتراكه فى أحداث الكوميون ومحاكمته فى بروكسل

والحكم بحبسه لمدة عامين. وهكذا فقد شاعرنا كل أمل فى حياة بورجوازية مستقرة ومحترمة، الأمر الذى أصابه باليأس والقنوط وشجعه على الانزلاق فى المغامرات. وفى ٣٠ ابريل ١٨٨٣ حلت به كارثة. فقد أصيب صديقه لوسيان بمرض التيفود الذى أودى بحياته فى غضون أيام وذلك فى ٧ ابريل من العام نفسه فحزن فيرلين على وفاته حزنا شديدا.

كان والدا لوسيان ليتنوا يملكان قطعة صغيرة من الأرض فى مزرعة كولوم اشترتها والدة فيرلين فى ٣٠ يولية ١٨٨٣ نظير مبلغ ثلاثة آلاف وخمسمائة فرنك. فقد عز عليها كثيرا أن يفشل ابنها فى الحصول على وظيفة فى باريس رغم مضى ستة أشهر من البحث الدءوب عنها. ولهذا رأت أن يحاول ابنها فلاحة الأرض من جديد. وكان هذا قرارا طائشا من جانبها. وشدت الأم والابن رحالهما إلى قرية كولوم حيث مكثا أكثر من عشرين شهرا (حتى شهر يونيه ١٨٨٥). يقول فيرلين عن نفسه إنه فى تلك الفترة من حياته نبذ كل محاولة للاستمساك بالفضيلة وبالعيشة الكريمة. وسرعان ما أخذ ينزلق نحو السكر والعربدة والانطلاق فى حياة جنسية شاذة. غير أنه استطاع هذه المرة أن يخفى ممارساته الشاذة. ولكن تخلى عن حذره بعد وصوله إلى مزرعة كولوم حيث

استقبل نفرا من الشباب الباريسي الذى يدعو منظره إلى الشك والارتياب، بل نحن نراه يتخلى عن الحياء تماما. ففى قصيدة له بعنوان «مرح الحب الصاخب الأخير» يتحدى فيرلين الأعراف ويرمى بالتقاليد عرض الحائط فيتحدث دون خجل أو موارية عن «الرحيل إلى أرض سدومة وعامورة».

ويعترف الشاعر أنه فى عربدته الملتاثة أنفق سبعة آلاف فرنك فى أسبوع واحد، ويدأ - شأنه فى ذلك شأن أوسكار وايلد - يخالط حثالة المجتمع بحثا عن المغامرة واللذة الحرام. الأمر الذى عرضه أحيانا إلى المخاطر. ففى أحد الأيام هاجمه وغدان واعتديا عليه بالضرب وسرقا كل ما يحمل معه من مال. وبطبيعة الأمر تكاثرت عليه الديون، ورأت الأم نذر الخراب فى الأفق تتربص للفتك بولدها فقامت يوم ١٧ أبريل ١٨٨٤ بإهدائه قطعة الأرض التى اشترتها فى مزرعة كولوم. وفى نهاية هذا العام رفع الدائنون عليه نحو أربع قضايا فلم يجد أمامه مخرجا سوى تصفية هذه الأرض فباعها يوم ٨ مارس ١٨٨٥ بخسارة نظير مبلغ ألفين ومائتى فرنك. وفى تلك الفترة من حياته عاد فى أحد الأيام إلى المزرعة فى حالة سكر شديد وهجم على أمه وهددها بالقتل، وشاهده الجيران فرفعوا أمره إلى الجهات المختصة التى

قدمته يوم ٢٤ مارس ١٨٨٥ أمام القضاء المستعجل في مدينة فوزييه الذى حكم عليه بالسجن لمدة شهر. وعندما خرج من السجن في ١٣ مايو ١٨٨٥ وجد أن أمه قد اختفت وأنه أصبح وحيدا بلا مورد وبلا سند أو معين. ولأول مرة في حياته وجد نفسه وجها لوجه أمام التشرد والجوع. ويعجز الدارسون عن تتبع حياته في تلك الفترة. وأغلب الظن أنه عاشا شريداً وبلا مأوى وأنه ظل على هذا الحال لعدد من الشهور. وعاد شاعرنا التعس في شهر يونيه ١٨٨٥ إلى باريس فلم يجد ما يقتات به الأمر الذى اضطره إلى بيع أثاث المزرعة . وسرعان ما نسيت الأم إساءة ابنها البالغة لها ورق قلبها له وسامحته وعادت لتعيش معه. وتركت له كل ما تبقى لديها في الحياة وهو أسهم وسندات تبلغ قيمتها عشرين ألف فرنك أخفتها تحت مرتبة السرير تحسبا لغدر الزمان.

وفي سبتمبر ١٨٨٥ أصبح الشاعر طريح الفراش فقد أصابه مرض في ساقه اليسرى الأمر الذى جعلها تتورم وتتخشب وتفقد القدرة على الإحساس. وأمر الطبيب الذى استدعى للكشف عليه بوضع رجله في جبيرة. ومن فرط لهفتها على ولدها تجاهلت الأم سوء حالتها الصحية وسهرت على خدمته والعناية به فأصيبت بنزلة برد شديد قضى على حياتها في ٢١ يناير ١٨٨٦. ولم

يستطع الحانوتية حمل نعشها وإنزاله على السلالم بسبب شدة ضيقها فاضطروا إلى إنزاله عن طريق النافذة فلم يتمكن ابنها العاق (الذى أحبها حبا لا مزيد عليه والذى ضحت بحياتها ومالها من أجله) أن يلقى نظرة وداع على جثتها. ومما زاد الطين بلة أن عائلة ماتيلدا التى انفصلت عن زوجها فيرلين بدأت تطارده وتطالبه بمؤخر النفقة المستحقة عليه والخاصة بابنه جورج. ورفعت هذه العائلة قضية للحجز على محتويات غرفته. وجاء المأمور لتنفيذ الحجز فقام شاعرنا بعمل فيه من الطيش والنزق بقدر ما فيه من الاعتزاز بالنفس والإحساس بالكرامة. فسلم للمأمور رزمة الأوراق المالية التى تركتها له تحت مرتبة السرير وقيمتها عشرون ألف فرنك. وبعد أن دفع فيرلين مصاريف الجنازة وسدد ديونه لم يتبق معه سوى مبلغ زهيد لا يسمن ولا يغنى من جوع ولا يعينه على مواجهة العجز الجسدى الذى أقعده عن الحركة لفترة من الزمن.

وبعد أن جردته عائلة زوجته السابقة من كل فلس يملكه وجد فيرلين نفسه بلا مورد يقتات منه. فبدأ يفكر في استرداد بعض الديون المستحقة له لدى الآخرين ولكنهم ماطلوه. وأحد المماطلين قسيس اسمه الأب بالارد كان في عنقه منذ أيام مزرعة كولوم دين لفيرلين يصل إلى ألف وخمسمائة فرانك. وفى سبتمبر عام ١٨٨٤

كتب شاعرنا إلى أسقفية باريس يطالبها بمساعدته فى استرداد هذا الدين غير أن الأسقفية لم تبال بطلبه. وفعل رئيس السجل المدنى معه نفس الشيء فقد رفض أن يرد إليه دينا مستحقا عليه قدره ألف فرانك.

وفى يوليو ١٨٨٦ بدأت البثور تنتشر فى رجله فنقل إلى المستشفى للعلاج دون جدوى فظل ينتقل من مستشفى إلى آخر. وفى نوفمبر من هذا العام نفسه تيبست رجله اليسرى وأصبحت عاجزة تماما عن الحركة. كما أنه لم يشف من البثور التى غطت ساقيه. وصرح الطبيب المعالج واسمه الدكتور نيلاتون أن حالة المريض ميئوس منها. وفسر انتشار البثور بإصابته فيما مضى بمرض الزهرى ويعتبر عام ١٨٨٧ أسوأ عام مر عليه فى حياته فقد جفت موارده تماما وأشرف بالفعل على الهلاك جوعا لدرجة أنه فكر فى الانتحار. وكان ذلك على التحديد نحو منتصف شهر سبتمبر. ورق بعض أصدقائه لحاله فخفوا لنجدته وتصدقوا عليه بالقليل من مالهم. وعلى سبيل المثال قدم صديقه كوبيه إليه خمسين فرنكا أمدت فى عمره لبضعة أيام نقل بعدها للعلاج إلى المستشفى حيث أمضى شهور الشتاء هناك. وفى عام ١٨٨٨ بدأ سكان الحى اللاتينى فى باريس يرونه يعرج فى مشيته ويمسك

بعصا ترتطم بالرصيف. ومن سخرية القدر أن شهرته آنذاك بدأت تذيع وأصبح محط إعجاب الأدباء الشبان. وكان الناس يشاهدونه كل يوم وهو يسير فى شارع سانت ميشيل يرافقه رهط من الأدباء الشبان يجلسون إليه ويتجاذبون أطراف الحديث معه فى عدد من المقاهى المنتشرة هناك. وبقدر ما سطع نجمه وتفجرت عبقريته فى تلك الفترة بقدر ما اجتاحته إمارات الاشتهاء الجنسى وأصبح وقته موزعا بين المستشفيات والغرف المفروشة يمارس فيها الجنس الحرام. وتحولت عنابر المستشفيات التى تعالجه إلى صالونات أدبية يرتادها الأدباء الشبان والمعجبون.

وفى المستشفى كان الأرق كثيرا ما يقض مضجعه فينكب على تأليف الشعر على ضوء مصباح جانبى مضىء. فألف آنذاك قصيدتى «الفأل الحسن» و«التبتل الداخلى». ولكن الألم أحيانا اشتد عليه ومنعه من النهوض من الفراش بل حتى من القراءة والكتابة. ولم يطرأ على ساقه أى تحسن وأصبح عاجزا تقريبا عن المشى. وفى ٢٥ مارس ١٨٨٨ تحسنت أحواله المالية فانتقل إلى فندق أكثر مدعاة للراحة حيث أقام صالونا أدبيا كل يوم أربعاء . وفى عام ١٨٨٩ عثر صديق على حجرة له فى فندق أفضل حالا هو فندق لشبونة الذى كان ينزل فيه مع زوجته واحد من أعز

وأخلص أصدقائه هو الرسام الشاب كازال الذى ترك لنا مجموعة من البورتريهات له. وكان هذا الفنان وزوجته يستضيفانه لتناول الطعام معهما كما أن هذه الزوجة توافرت على العناية بساقه المصابة بإخلاص قل أن نجد له نظيرا. وكانت مديرة هذا الفندق مغرمة بالشعر وصحبة الشعراء فلم تمانع فى دخول أعداد ضخمة منهم لزيارة فيرلين والاجتماع به كل يوم أربعاء رغم الفوضى والإزعاج الشديد اللذين سببه لها وجودهم. ولكن فى الوقت نفسه منعت هذه السيدة دخول الشبان الذين يأتون إليه لممارسة الرذيلة بسبب حرصها على الحفاظ على سمعة فندقها ، الامر الذى اضطر شاعرنا إلى مغادرته. وفى فبراير ١٨٩٠ انتقل فيرلين إلى فندق ناء وبعيد فكف كثير من المريدين عن زيارته، ولكن هذا لم يضايقه بل انصرف انصرافا كاملا إلى العمل.

وفى أخريات أيامه بدأت الدنيا تضحك بعض الشيء لفيرلين فتحسنت أحواله المعيشية تحسنا مطردا. وفى نزقه المألوف أنفق معظم ماله على العاهرات وشراب الأصدقاء. فشذوذه الجنسى لم يمنعه من معاشرة الساقطات والعيش معهن تحت سقف واحد مثل العاهرة مارى جامبييه التي لازمته لعدة شهور والتى أشار إليها فى قصيدته «التوازى» . ويدل ديوانه «الرجال» الذى كتبه عام

١٨٩١ على أن انشغاله بالعاهرات لم يصرفه عن المثلية. ومن المومسات اللاتي ارتبط بهن امرأة في الثلاثين من عمرها اسمها كارولين تايسن وأندرى مارى. وبمجرد أن استقرت أحواله المعيشية بعض الشيء اندفع بكليته إلى معاشرة أكبر عدد ممكن من المومسات فعاشر عشرين عاهرة على مدار عشرين يوما. وورد اسمه في سجلات المخافر وأقسام البوليس. فقد ذكر تقرير الشرطة عنه في ٩ فبراير ١٨٩٢ أنه «يمارس اتصاله الجنسى المعتاد مع المومسات».

ولكن امرأتين تنافستا عليه استأثرتا بوقته في تلك الفترة من حياته هما العاهرة فيلومين بودين والعاهرة أوجين كرانتز. كانت فيلومين بودين في الأربعين من عمرها تتسم بالرقة ولطف المعشر وعلى جانب من الجمال. ولم يكن بها إلا عيب واحد يتلخص في أنها لم تتورع عن التواطؤ مع عشيقها القواد لسرقة الشاعر. وبعد هذه المومس قابل فيرلين في مايو ١٨٩١ المومس الآخر أوجين كرانتز. وقصة التنافس والصراع بين هاتين العاهرتين أشد ما تكون غرابة. فهى بمثابة حلبة مصارعة تكسب الواحدة منهما إحدى الجولات لتخسر الجولة التى تليها. ولكن أوجين في نهاية المطاف استطاعت أن تنتصر على غريمتها. رغم دمامتها وتقدمها

فى العمر. كانت أوجين مديرة بيت جيدة ولها دخل من عملها على ماكينة الخياطة. ويرجع سبب إعجاب فيرلين بها أنها كانت تتصرف كما تتصرف سيدات الطبقة المتوسطة السفلى. ومن ثم تجاهل شدة غيرتها عليه ونزعتها إلى الشجار وحرصها البالغ على المال. وجن جنون عشيقته السابقة عندما رأته مستغرقا فى عشقه الجديد الذى أنفق عليه كل ماله فلم يتبق معه ما يسدد به إيجار حجرته بالفندق. وكان مدير الفندق يناصر فلومين على غريمتها أوجين فرفض فى ٢١ سبتمبر ١٨٩١ السماح للشاعر المفلس بدخوله. ولم يقبل فيرلين الثمل طرده من الفندق فاشتبك بمساعدة واحد من أصدقائه مع المدير على قارعة الطريق وبعد طرده اضطر إلى الانتقال إلى فندق آخر يسكنه القوادون وعاهراتهم. ثم قرر بعد ذلك اقتسام الوقت بين العاهرتين المتنافستين. ويقول الدارسون إن أوجين استأثرت بحبه حتى منتصف عام ١٨٩٢، ولعلها هجرته بعد أن تأكدت من إفلاسه. وانتهزت فلومين غياب غريمتها لتحل محلها وظلت تزوره فى شتاء عام ١٨٩٢ ـ ١٨٩٣ لتعوده فى مرضه. وكان هذا كافيا لإثارة سخط أوجين عليها. فعملت جاهدة لاستعادة عشيقها منها وأخذته بعد خروجه من المستشفى فى فبراير ١٨٩٣ ليعيش معها فى بيتها فوصفها بأنها

أحسن أصدقائه. وساءت صحته أكثر وأكثر وبدأ يعانى من الروماتيزم ولغط القلب وزيادة نسبة السكر واشتداد وطأة مرض الزهرى عليه. وأخذ يهذى واعتقد الأطباء أنه هالك لا محالة. ورغم أنه اجتاز هذه الأزمة بسلام فقد غطت الدمامل والخراريج كل ساقه فاضطر الأطباء إلى فتحها. ومنعه لغط القلب من النوم. وفي تلك الفترة اختفت أوجين تقريبا من حياته. فبدأت منافستها فى الاهتمام بالشاعر فى مرضه تظهر له الود والحنان لدرجة أنه فكر فى الزواج منها بعد عودته من إلقاء سلسلة من المحاضرات فى انجلترا بدعوة منها. وأوعز هذا صدر أوجين عليها فأوغرت بالتالى صدر فيرلين على غريمتها بأن أطلعته على بعض الجوانب المشينة في شخصية فلومين . وهكذا أزاحت أوجين غريمتها من طريقها لتعيش مع الشاعر فى حجرة مظلمة لا يخترقها الضوء أقرب ما تكون إلى الجحر.

وبالرغم من أن أحوال فيرلين المالية تحسنت بالقطع فى الفترة ما بين ١٨٨٦ و١٨٩٠ فإن أثر هذا التحسن لم يظهر عليه ، فقد كانت فلومين تسلبه نقوده كما كانت أوجين تستغله. وزادت مبيعات كتبه وتنافس المعجبون بشعره على الحصول على توقيعه. وفى نوفمبر ١٨٩٢. دعته هولندا إلى إلقاء المحاضرات كما دعته

لنفس السبب بلجيكا فى مارس ١٨٩٣ واللورين وانجلترا فى نوفمبر ١٨٩٣ وحصل على عائد مادى كبير نظير إلقائه هذه المحاضرات فقد كسب من محاضراته فى إنجلترا وحدها ألف وخمسمائة فرنك ومن محاضراته فى بلجيكا ألف فرنك. ولكنه بدد كل هذه العائدات بسفه. ففى عام كتب أحد معارفه واسمه ليون دى شامب يقول أنه أنفق ستمائة فرنك وهو مبلغ طائل فى غضون بضعة أيام ، وفى إنجلترا اختفى عن الأنظار لمدة يومين ليعود بعدها خاوى الوفاض. وفى طريق عودته من بلجيكا إلى باريس سرق منه اللصوص الألف فرنك التى حصل عليها نظير محاضراته. وهناك خطاب أرسله إلى عشيقته فلومين ينحى فيه عليها باللائمة لأنها أنفقت أو احتفظت لنفسها بثلاثة آلاف فرنك دون أن تعيد منها شيئا.

وفى عام ١٨٩٤ ساءت حال ساقه فنقله الأطباء إلى المستشفى للعلاج حيث عرف شيئا من الراحة والدعة فأقبل على العمل من جديد. ولكن أوجين هجرته آنذاك. وبعد خروجه من المستشفى كتب إليها كى تعود ليعيشا معا وأقسم لها أنه ليس بإمكانه الاستغناء عنها رغم طباعها الفظيعة. غير أنها رفضت وبات واضحا أنها لا تريد أن تعيش معه أكثر من ذلك. وفى فترة وجوده فى المستشفى تلقى مبالغ مالية مكنته بعد خروجه منها من

استئجار غرفة مطلة على حديقة اللوكسمبرج في فندق لشبونة، ولكن أوجين نكدت عليه إذ قامت بتمزيق أوراقه ورفضت أن تعيد إليه بعض الأشياء الخاصة به، والتي كانت يحتفظ بها في مسكنها.

وفي ديسمبر ١٨٩٤ دخل فيرلين المستشفى لآخر مرة ليخرج منها مستندا على ذراع فلومين التى سماها أرملته الحبيبة والتى سرعان ما هجرته إثر مشادة عنيفة دبت بينهما. الأمر الذى جعله يكتب قائلا: «سوف تخرج جميع النساء من حياتى إلى الأبد»، ولكن أوجين أخذته ليعيش معها فى حجرتها المتواضعة فوق السطح، وبسبب انتكاسة ألمت به أصبح شاعرنا طريح الفراش، وانفتح خراج موجود فى ساقه اليسرى، فسهرت أوجين على خدمته بإخلاص وتفان» . فتحسنت صحته وأخذت أحواله المالية فى الانتظام، كما أن دخله أخذ يتزايد، الأمر الذى مكنه من استئجار شقة بأكملها تولت أوجين تأثيثها. وارتسمت على شاعرنا فرحة الأطفال وهو يذوق لأول مرة طعم الراحة والدعة وينام على فراش نظيف، ويذكر صديقه الرسام كازال أن السكينة والسلام بدءا يحلان عليه فامتنع عن شرب الخمر وهدأت عواطفه الجامحة، وفى ديسمبر ١٨٩٥ ظهرت الأورام على ساقه، وأصيب فى ليلة عيد

الميلاد بمغص شديد وألمت به نزلة برد جعلته يهذى من الحمى. وفى ٥ يناير ١٨٩٦ ألمح إليه صديقه ديلاهاى أن يتناول ولكنه غير مجرى الحديث. واشتدت عليه الحمى فى المساء فأصاب الذعر أوجين. ولا أحد يعرف على وجه اليقين ما الذى حدث بينها وبين الشاعر فى تلك الليلة فقد وجد ملقى على بلاط الغرفة القارس البرودة دون أن تكون أوجين معه إذ إنها ذهبت لتقضى ليلتها فى بيت الجيران. وفى الفجر أعيد المريض إلى سريره ولكن بعد أن أصيب بنزلة شعبية حادة كانت السبب فى غيابه عن الوعى. ثم فاضت روحه يوم ٨ يناير ١٨٩٦. وعلى النقيض من حياته كانت ميتته مهيبة فقد حمل نعشه ستة من خلصائه وأرسلت وزارة الفنون الجميلة مندوبا لحضور الجنازة. وسار وراء النعش عدة آلاف من المشيعين. وقبل الدفن قام عدد من المتحدثين بتأبين الفقيد.

الفهرس

القسم الأول :

أوسكار وايلد (١٨٥٤ ـ ١٩٠٠) ٥

القسم الثانى :

١ ـ آرثر رامبو (١٨٥٤ ـ ١٨٩١) ١٧٤

٢ ـ بول فيرلين (١٨٤٤ ـ ١٨٩٦) ٣٤٠

رقم الايداع : ٧٢٦٩ / ١٩٩٤
I - S - B - N
977-07-0346-X

الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوي ٣٠ جنيها فى ج.م.ع تسدد مقدماً نقداً أو بحوالة بريدية غير حكومية - البلاد العربية ٢٥ دولاراً - أمريكا واوربا وآسيا وافريقيا ٣٠ دولاراً - باقى دول العالم ٤٠ دولاراً .

القيمة تسدد مقدماً بشيك مصرفى لأمر مؤسسة دار الهلال . ويرجى عدم ارسال عملات نقدية بالبريد .

● وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

الكويت : السيد / عبدالعال بسيوني زغلول ، الصفاة - ص . ب رقم ٢١٨٣٣
للحصول على نسخ من كتاب الهلال اتصل بالتلكس : 92703 Hilal.V.N

هـذا الكتـاب

يتناول هذا الكتاب حياة وأعمال ثلاثة من كبار الأدباء العالميين ، الذين دار حولهم كثير من الجدل والنقاش ومن اجلهم احتدمت المعارك الأدبية بين منصف ومؤيد . وهؤلاء الأدباء هم الكاتب الايرلندى المعـروف أوسكار وايلد الذى صدر الحكم بحبسه لمدة عامين ، والشاعران الفرنسيان الكبيران آرثر رامبو وزميله بول فيرلين الذى صدر حكم بحبسه لمدة عامين أيضا .

واتسمت حياة الأدباء الثلاثة بالتوتر والقلق مما كان له أكبر الأثر على انتاجهم الأدبى.. والجدير بالذكر أن رامبو عاش فى عدن وهرارى وزار مصر.

ويذهب هذا الكتاب إلى أنه لا يمكن الحكم على أعمال هؤلاء الأدباء حكما دقيقا إلا فى ضوء حياتهم الخاصة ، والكتاب يتضمن وثائق مهمة تضمنت مادار من شبهات واتهامات للأدباء الثلاثة المصابين بالشذوذ الجنسى ، كما يتناول العلاقة بين أدبهم وحياتهم المريضة الخاصة .

الخطوط السرّية لغزو مصر

د. أحمد يوسف

كتاب الهلال



سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة : مكرم محمد أحمد

نائب رئيس مجلس الإدارة : عبد الحميد حمروش

رئيس التحرير : مصطفى نبيل

سكرتير التحرير : عادل عبد الصمد

مركز الإدارة :

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب . تليفون . ٣٦٢٥٤٥٠ سبعة خطوط

KITAB AL-HILAL

NO - 525 - SE - 1994

العدد ٥٢٥ - ربيع أول - سبتمبر ١٩٩٤

FAX 3625469 فاكس

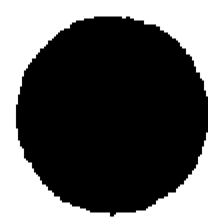
أسعار بيع العدد فئة ٢٥٠ قرشاً

سوريا ١٠٠ ليرة - لبنان ٥٠٠٠ ليرة - الأردن ٢٠٠ فلس - الكويت ١,٢٥٠ فلس - السعودية ١٢ ريالاً - تونس ٢ دينار - المغرب ٢٥ درهماً - البحرين ١,٢٠٠ دينار - الدوحة ١٢ ريالاً - دبى / أبو ظبى ١٢ درهماً - مسقط ١,٢٠٠ ريال - غزة / الضفة / القدس ٢ دولار - لندن ١,٥٠ جك .

المخطوط السرى لغزو مصر

ترجمة

د . أحمد يوسف



دار الهلال

الغلاف للفنان :

حلمى التونى

تقـــديم

بـقـلـم : كامـل زهيـرى

هذا كتاب خطير .

يكشف صفحة مجهولة أو مغمورة ظلت خافية عن مشروع قديم لغزو مصر فى القرن السابع عشر . تقدم هذا المشروع وسـبق الحملة الفرنسـية التى قـادها بونابرت ، وسوف يكتمل على مرورها مائتا عام بعد أعوام قليلة لا تزيد على الأربعة .

ويقدم هذا الكتاب أول ترجمة بالعربية لذلك المشروع الخطير الذى كتبه الفيلسوف الألمانى ليبنيز عام ١٦٧٢ باللاتينية والفرنسية ، وأرسله إلى الملك لويس الرابع عشر أقوى ملوك أوربا أو «الملك الشمس» كما كان يوصف . وفيه يدعو الفيلسوف الملك أن يكف عن حروبه الأوربية ،

وألا يعمد إلى غزو هولندا ، ولا يخوض حروبه البرية مع المسيحيين في أوربا ، فيعبر البحر إلى مصر . لأن الاستيلاء عليها سوف يوقف المد العثمانى الإسلامى وسط أوربا ، لأن تركيا العثمانية تهدد بولندا والمجر والنمسا .

وباستثناء ما كتبه بالفرنسية شارل رو ، رئيس شركة قناة السويس عام ١٩١٠ فى كتابه المهم «جذور الحملة الفرنسية» ، وما نشره بعد ذلك عام ١٩٢٩ بتكليف من الملك فؤاد عن مشروع آخر لغزو مصر أيام الملك لويس السادس عشر ، ونشره المعهد المصرى ـ بالفرنسية ، فإن كشف تاريخ وجذور تلك المشاريع العديدة قبل حملة بونابرت ظل ومضات أو اشارات فى بطون الكتب أو ظل رهين دور المحفوظات والوثائق والمكتبات دون أن يتوافر عليها دارس مصرى بالكشف والتفصيل والتحليل .

ذلك أن فكرة غزو مصر أقدم كثيراً من نابليون فى عهد حكومة الديريكتوار . وتعود إلى منتصف القرن السابع عشر . وهى أيضاً ليست فرنسية فقط ، لأن هناك مشروعاً آخر روسياً ومشروعاً يونانيا كان دافعهما هو الصراع العنيف مع الإمبراطورية العثمانية . وكانت فكرة

غزو مصر هى الحل الاستراتيجى فى تلك المشاريع جميعـــاً . لأن ضرب تركيا فى مصر هو المفتـــاح الاستراتيجى السحرى ، لأن القاهرة فى النهاية ستكون الموئل الأخير لو تراجعت تركيا من اسطنبول» .

وهكذا لم تعد مشاريع غزو مصر إلى نهاية القرن الثامن عشر لأنهـــا جاءت مبكرة فى منتصف القـــرن السابع عشر . وسوف نجد الرحالة الفرنسى الأب كوبان فى كتابه عن «الحروب الصليبية» يدعو إلى نفس الفكرة فى منتصف القرن السابع عشر ، كما نجدها فى مقترحات بعض القناصل الفرنسيين فى البلاط العثمانى بالآستانة مثل دنيس دى هاى ، والماركيز دى نوانتيل وجير رواق . ولكن أخطر هذه المشاريع مختلفة المصادر كان هذا المشروع الذى قدمه المفكر الألمانى ليبنيز ، وظل يلح به فى مذكراته وخطاباته . وكانت أهم هذه «المذكرات» تلك الوثيقة التى كتبها باللاتينية مرة ، وبالفرنسية مرة ، ملخصة مرة وضافية أخرى . ففى هذا المشروع يتحول ليبنيز . من مفكر يدعو إلى التوفيق بين الأرثوذكسية والكاثوليكية ، وبين أرسطو وديكارت ، إلى داعية أهوج

لفكرة عسكرية ، جعلته يعكف على دراسة مبررات الحملة، وظروفها السياسية والاجتماعية ، بل ودراسة الشواطىء المصرية ، والمسافة بين فرنسا ومصر، وسهولة الانتقال بالبحر ، ومدة الانتقال ، وعدد التحصينات ، وغير ذلك من عوامل «تقدير الموقف» التى يعكف عليها العسكريون بالضرورة .

وقد كان الفيلسوف الألمانى جوتفريد فيلهلم ليبنيز (١٦٤٦ ــ ١٧١٦) نابغة برزت مواهبه الفكرية المبكرة منذ الخامسة عشرة ، فى رسالته «مناقشة ميتافيزيقية لمبدأ الفرد» ، والتى قدمها لجامعة لايبزج . «وكان والده أيضا أستاذا لفلسفة الأخلاق فيها» ثم عكف ليبنيز الشاب ثلاثة أعوام على دراسة الفقه والتشريع فى جامعة يينا ، ونشر بحثاً عن «التربية» لفت إليه نظر أسقف مدينة ميتز . فتبناه الأسقف . وأصبح بعدها لسان حاله فى «البحث عن الأساس العقلى للدين المسيحى، بحيث يقبله البروتستانت والكاثوليك معاً» . ولا تهمنا الآن مكانته العلمية والفكرية فى ابتكار حساب التفاضل ، أو دوره فى الفيزياء فى بحثه

عن قانون «حفظ الطاقة» ، أو ربطه بين «المادة والحركة» ، أو معركته التى تحولت إلى صراع شخصى مع إسحاق نيوتن ، حتى أن برتراند راسل يعتبره مؤسس المنطق الرياضى ، لأن ما يهمنا هو الجانب السياسى والعقائدى والعسكرى أيضاً فى مشروعه الخطير لغزو مصر عام ١٦٧٢ .

فقد بدا نبوغه ، واشتد طموحه ، ووجه رسائله ـ على عادة مفكرى عصره ـ إلى بطرس الأكبر يطالبه باعتماد الثقافة الغربية فى روسيا ، ووجه رسائله إلى ملك انجلترا لإعادة ترتيب أوربا ، ولكن خصوماته العنيفة مع الفيلسوف إسحاق نيوتن أصابت علاقته بانجلترا بالجفوة والصد والمقاطعة . وعقد ليبنيز الآمال الكبيرة على أقوى ملوك أوربا حينذاك وهو لويس الرابع عشر أو «الملك الشمس» صاحب قصر فرساى الشهير ، وصاحب الفتوحات العديدة داخل أوربا صراعاً مع أسبانيا وهولندا وانجلترا . ولم تكن فرنسا «القارية» قد انتهت إلى خاتمة حروبها الأوربية حتى تبدأ فرنسا «البحرية» شوطاً جديداً وراء

البحار ، وعبر البحر الأبيض . وكان كولبير أول وزير لمالية فرنسا يدرك أن ثروة المنافسين انجلترا وهولندا مصدرها «التوسع البحرى» ، ولذلك عكف على بناء الأساطيل الفرنسية . ولكن ذلك لم يكتمل تماماً فى عهد لويس الرابع عشر ، ولذلك استجاب لويس الرابع عشر إلى الماركيز دى لافوا وزير حربيته الذى كان يأمل استخدام مهارته فى التنظيم العسكرى لتنعقد الزعامة لفرنسا على غربى أوربا أولاً .

وكان يكفى فرنسا ـ فى هذه المرحلة ـ الحصول على مزيد من الامتيازات فى الإمبراطورية العثمانية ، تجاريا وسياسياً ، لأن فكرة تفكيك الإمبراطورية نفسها ، وهى التى ألح عليها دعاة غزو مصر وعلى رأسهم ليبنيز لم تكن قد دقت ساعتها بعد .

وكانت فرنسا «البرية» مشغولة بأوربا لتنعقد لها الزعامة والمكانة ، ولم تكن قد أعدت بعد أسطولها الذى يستطيع نقلها من البر إلى البحر فى صراع لا يرحم مع انجلترا . وكان صراعها مع هولندا وأسبانيا فى بؤرة

الاهتمام . ولذلك اعتبر لويس الرابع عشر مشروع ليبنيز بعثا لخطة لويس التاسع «الصليبية القديمة» ولم تعد هذه الخطة مناسبة أو كما قال سكرتير الملك ، الدوق دى بومبونيه فى برمتيه المؤرخة ٢١ يونيو ١٦٧٢ :

ـ « لم تعد على الموضة» !

وقد انتهى طموح ليبنيز السياسى إلى الإفلاس ، وخاصة بعد وفاة راعيه أسقف ميتز ، فانتهى إلى أن يصبح مجرد أمين مكتبة فى هانوفر ، فى دوقية برنشفيج من عام١٦٧٦ حتى وفاته عام ١٧١٦ ، وبعد أن كان أول رئيس ومؤسس لأكاديمية برلين للعلوم ، لم يشيع جثمانه سوى عضو واحد من أكاديمية برلين ، كما تجاهلته الجمعية الملكية بلندن ، لأن الأحداث الأوربية اتجهت اتجاها آخر ، مختلفاً تماماً .

.. ومن هنا تأجل مشروع غزو مصر من منتصف القرن السابع عشر إلى نهاية القرن الذى يليه . والمؤكد من الوثائق المنشورة مع هذا الكتاب أن القائد العام إدوار مونيتيه قد رفع إلى القنصل الجنرال بونابرت نص مشروع

ليبنيز ، وكان مودعاً فى مكتبة هانوفر ، وفيه يتحدث عن «وحدة المصالح» على حد تعبيره بين الدول الأوربية والتى عليها أن تترك الحروب فيما بينها لتلتفت إلى مهمة أخطر . بل واسهل ، وهى ضرب الامبراطورية العثمانية بالاستيلاء على القاهرة .

والمؤكد أيضاً أن نص «الوثيقة المشروع» كان فى حوزة العالم جاسبار مونج ، أحد كبار علماء الحملة الفرنسية ، وفى إحدى الوثائق المحفوظة فى المعهد الفرنسى ، والمنشورة صورتها مع هذا الكتاب بتاريخ ٣ يوليو ١٨١٥ ما يثبت أن العالم مونج قد أودع الوثيقة فى مكتبة المعهد الفرنسى بباريس .

والوثيقتان تؤكدان إذن أن بونابرت قد اطلع على أفكار ليبنيز وأسباب دعوته إلى الحملة على مصر . وتجددت أسباب أخرى لحملة بونابرت التى انتهت إلى ثورتين فى القاهرة ، ثم انسحابه من مصر كما هو معروف .

وبعـد ..

فقد أسعدتنى كتابة هذه السطور لتقديم هذا الكتاب الذى ترجمه وقدمه الدكتور أحمد يوسف ، وهو من الباحثين العاكفين فى المكتبات الفرنسية . ويعمل فى مكتبة الأرسينال بباريس التى تجمع أوراقا مهمة للسان السيمونين الذى جاء مصر عام ١٨٣٥ أيام محمد على . وترجمة مثل هذه الوثائق الخفية أو المستبعدة عن أطماع وسياسات الدول الغربية ومفكرى الغرب يفيدنا دائماً فى تعقب الجذور الفكرية للمصالح والحملات ، بعيداً عما يكسوها من لمحة براقة أو لغة معسولة . وقد حصل الدكتور أحمد يوسف على درجة الدكتوراة من جامعة السوربون عن رسالة كان عنوانها : « صورة مصر فى الخيال الفرنسى» . وهو بذلك مؤهل تماماً لكشف مزيد من الحقائق عن طريق الوثائق . ولا يخدم الحق غير الحقيقة .

كامـل زهيـرى

مقــــدمة

هذا المخطوط - الذى أقدمه للقارىء العربى لأول مرة - يحفل بالغرائب سواء فيما يتعلق بظروف كتابته أو فيما يتعلق بظروف ترجمته ، وقبل أن أصطحب القارىء فى رحلة قصيرة بين ألمانيا وفرنسا فى القرن السابع عشر ليرى كيف خرج إلى النور هذا المخطوط ، وكيف ولماذا أقدم الفيلسوف «ليبنيز» وهو الذى لم ير مصر فى حياته ، بل لم يكن قد رأى فرنسا قط حتى لحظة قدومه إلى باريس لعرض مخطوطه ، أو خططه لغزو مصر والشرق.

أود أن ألفت نظر القارىء إلى أن ما بين يديه اليوم كان لأسباب سياسية خطيرة ممنوعا من الخروج إلى الجمهور ليس فقط العربى بل الفرنسى أيضاً ، وأن ما بين يديه اليوم سيفتح له أبواباً واسعة لفهم حقيقة ما يجرى اليوم فى رقعة الشطرنج الهائلة المسماة «حوض المتوسط» أو ما نسميه اليوم بتعبيرات مختلفة الشمال والجنوب أو الشرق والغرب أو بشكل أقرب إلى روح المصطلحات «الاسلام والمسيحية» .

إن أهمية هذا النص هو انه نص سياسى بالدرجة الأولى ، لكنه مشبع من أول كلمة فيه إلى آخر كلمة بالخلفيات الدينية

والفلسفية والتاريخية التى حكمت العلاقات بين الشرق والغرب ، والمحرك الرئيسى لكل من يأتى من الشمال ولكل ما يحدث فى الجنوب .

أهمية هذا النص تنبع أيضا من أنه معالجة سياسية مبكرة جداً لمشكلة صراع القوى فى أوربا وما نتج عنها من مشكلة السيطرة على أسواق التجارة العالمية آنئذ ، ثم تعقيدات ولادة العصر الحديث فى النصف الثانى من القرن السابع عشر وما نتج عنها من تطور هائل فى تطور العلاقات فى النسيج الاجتماعى نتيجة ظهور الطبقة البرجوازية والتجار فى المدن الكبرى والموانىء على وجه الخصوص .

وقد واكب ذلك تطوراً كبيراً فى التناول الفلسفى والأدبى للسياسة والتاريخ بشكل عام ، مما مهد فى القرن اللاحق لظهور ما يعرف بعصر «التنوير» .

لاشك أن «ليبنيز» كان ببصيرة الفيلسوف واعيا بكل هذا ، وما كان مشروعه إلا تعبيرا عن قلق فلاسفة هذا الزمان حيال تطورات الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية فى أوروبا أواخر القرن السابع عشر . ونظن أنهم كانوا على حق ، فالقرن الثامن عشر شهد تطورا هائلا فى العلوم السياسية والاجتماعية نتج عنه الثورة الفرنسية الكبرى التى زلزلت أوروبا كلها ، فما أن أقبل

الزلزال الثانى الذى يعرف باسم الثورة الصناعية حتى برز وجه الشرق من جديد بثرواته وحيويته وتاريخه الروحى .

من هنا تنبع أهمية هذا المخطوط لأنه فى آن واحد مشروع حضارى هائل لسيطرة الغرب على مقدرات الشرق ، ولانه تحليل للعوامل المادية والروحية الكامنة فى جسم الشرق والتى تجعل منه دائما أداة تهديد ليس فقط لمصالح الغرب ، بل لوجود الغرب نفسه وربما كان من الأفضل قبل الدخول فى الترجمة أن أعطى القارىء نبذة عن نشأة فكرة غزو مصر .

ثم نبذة عن حياة مؤلف المخطوط وعن المخطوط نفسه ، وكيف وصل إلينا فى حالته الراهنة بعدها أترك للقارىء تقدير النص ، ولا أقول الحكم على النص ، فنص بهذه الأهمية التاريخية يجب أن يوزن بمعيار دقيق كمعيار الذهب .



لويس الرابع عشر ملك فرنسا الملقب بـ « الملك الشمس » والذى وجه اليه ليبنيز مشروعه لغزو مصر .

نشأة فكرة غزو مصر في أوربا بين الحلم والتطبيق

تعود الخطوط الأولى التى رسمها الأوربيون لصورة مصر فى ذاكرتهم إلى كتابات الرحالة الأغريق الذين ساحوا فى وادى النيل إبان ازدهار حضارتها وفنونها ومنهم بالطبع كتاب هيرودوت المسمى EUTERPE (١) .

وبالطبع تأتى أهمية هذه الانطباعات الأولى عن مصر من جهة أن الحضارات اللاحقة أفادت من الكم الهائل من المعلومات التى قدمها هؤلاء الأغريق عن حضارة مصر وشعبها، كما استخدمت، بل تستخدم حتى اليوم اللغة والتعبيرات والمصطلحات والتسميات التى أطلقها هؤلاء على أساليب وطرائق الحياة فى حضارة وادى النيل.

---

(١) الكتاب هو الجزء الثانى من مجموعة كتب كرسها هيرودوت لرحلاته وللحروب اليونانية الفارسية ، ويعد كتابه عن مصر أهمها على الإطلاق لما يحويه من معلومات هائلة استقاها من اليونانيين أنفسهم ومن المصريين فى مصر ، فإذا ما أتى شامبليون يفك بعبقريته الفذة طلاسم هيروغليفية أحجار المعابد حتى أضيف مصدر ثالث تستقى منه البشرية كل يوم أخبار ومعلومات عن حضارة ذلك الزمان فى مصر .

على أن هذا لم يكن إلا غيضا من فيض ، فالأوربيون ظلوا أكثر من خمسة وعشرين قرناً يستقون معلوماتهم عن حضارة مصر القديمة من مصدرين لا ثالث لهما ، كتابات الرحالة الأغريق من ناحية ، وقصص الأنبياء فى الإنجيل خاصة فيما يتعلق بموسى ويوسف عليهما السلام .

ولست فى حاجة هنا فى هذه العجالة أن أحدث القارىء عن دور الحضارة الهلنستية أى زواج حضارة الشرق بالغرب ، وبيت الزوجية لم يكن إلا هذا العش الصغير المضىء الذى اسمه الإسكندرية .

وألفت نظر القارىء هنا إلى أن تعبير «زواج» ليس شطحة لغوية من عند كاتب هذه السطور ، بل إنه تعبير وجد مع ميلاد الحضارة الهلنستية وظل يراود أحلام الفلاسفة والمفكرين القرن تلو القرن من عصر فلاسفة الإسكندرية حتى عصر أتباع السان سيمونيين فى فرنسا فيما سيجد القارىء تفصيلا له لاحقا .

بعد اليونان احتل الرومان مصر ، ومع ظهور المسيحية كانت صحارى مصر وجبالها موئلاً لأتباع الدين الجديد ، ثم مدرسة ، ومركزا للرهبانية .

وفى هذا العصر حدث أن الجيش المصرى احتل فرنسا أو ما

يعرف بأرض الغال ، وقبل أن تزول دهشتك أيها القارىء العزيز فإن الرومان لم يكن لديهم القوة البشرية الكافية لحفظ الإمبراطورية المترامية الأطراف التى أسسوها فكانوا يستعينون بوحدات كبيرة من جيوش البلدان المفتوحة كحاميات فى بلاد أخرى ، من هنا كان قرار روما بأن تكون بلاد الغال فى عهدة الجيش المصرى [١] والتى كانت قد تمركزت وحدات منها فى إيطاليا .

من هذا العصر أيضا خرجت إلى العالم قصص مصرية خلدها التاريخ كما خلدتها الآداب والفنون ، من كليوباترا وأنطونيو إلى قصص المسيحيين الأوائل ومنهم أسطورة هيباتيا وأساطير وقصص عن حياة الأنبياء فى مصر وعلى الأخص يوسف وموسى والمسيح .

بالطبع ارتباط أرض ما بأديان وقصص أنبياء يدفع بهذه الأرض إلى قلب ذاكرة الانسان وإلى عمق أعماق روحه ، فالأرض التى تربى فيها موسى وقاد فيها شعبه فى رحلة الخروج العظيم ،

---

(١) أنظر مقدمة الكتاب القيم لأنور لوكا VOYAGEURS ET ECRI-VAINS EGYPTIENS EN FN FRANCE AU XIX `eme SIECLE الصادر عن المعهد الفرنسى للـــدراسات الشرقية بالقاهرة الصفحات ١٣ ، ١٤ ، ١٥ .



لوحة فرنسية تصور نزول جيش لويس التاسع ملك فرنسا الى ساحل دمياط ..

(لوحة من القرن ١٩ موجودة بمتحف فرساى)

والأرض التى كانت ملاذاً للمسيح ثم مركزا للمسيحية قبل أن تصبح منارة للإسلام ، هى لاشك أرض لها صورة محفورة فى ذاكرة الانسان ، وهذه النقطة بالذات ستكون فى العصور التالية الوجه الآخر للعملة لكل ملك أو قائد عسكرى وغطاءً روحياً لحركات سياسية وعمليات عسكرية واسعة النطاق وتعبير «الطريق إلى القدس يمر عبر القاهرة» أو بشكل أدق «إن مفاتيح القدس فى القاهرة LES CLES DE JERUSALEM SONT AU CAIRE أطلقه جان دى بريان JEAN DE BRIENE ملك القدس وأول فرنسى صليبى يغزو مصر قبل لويس التاسع وقصة فشلة معروفه ، فجيوش الملك الكامل تركته يحتل دمياط عام ١٢١٩ ثم يتوغل داخل الدلتا، وقرب القاهرة سحقته الجيوش المصرية سحقاً، ورغم هزيمته فإن فكرة بريان باسترجاع القدس والقضاء على الإسلام من جه مصر صار درسا لكل استراتيجى فى الغرب، ولا عجب أن يكرر لويس التاسع المحاولة ولم تنقض ثلاثون عاماً على هزيمة بريان ، وكما هو معروف رأى لويس التاس المصير نفسه ، بل إنه هو نفسه أسر فى دمياط ، وبعد فك أسره وعودته لفرنسا ظلت فكرة العودة إلى مصر تسيطر عليه ، بل أنه أعد حملة صليبية جديدة على مصر هى الثانية والأخيرة فى سلسلة الحملات الصليبية على الشرق ، وكانت وفاة الملك بالطاعون فى تونس



لوحة فرنسية أخرى تصور أحد المصريين يتحدى لويس التاسع فى سجنه بالمنصورة ..

(لوحة أخرى من القرن ١٩ بمتحف فرساى)

عاملاً مهماً فى إجهاض الحملة وعودتها قبل وصولها إلى مصر .

من هذه الفترة خرجت للعالم صورة جديدة عن مصر ، صورة عربية إسلامية مقترنة أحيانا بصلاح الدين ، وأحياناً بقصص لويس التاسع فى مصر [١] ، وخصوصاً قصص ألف ليلة وليلة وقصص السلاطين والحريم وهارون الرشيد ...... إلخ .

ومن هذه الفترة أيضا استوحى أدباء وفنانو الرومانسية الفرنسية والغربية بشكل عام جل فنونهم من شاتوبريان إلى نرفال ومن برليوز وسان سانس فى الموسيقى إلى دولاكروا فى التصوير.

بإختصار يمكن القول أن العصور الوسطى بحروبها الصليبية والاتساع فى التجارة بين موانىء المتوسط التى أعقبتها أنتجت عن الاثنين ازدهارا تجارياً وثقافياً معروفاً فإذا ما احتل العثمانيون مصر عام ١٥١٧ صارت مصر مجرد ولاية عثمانية ، لكن ليست ككل الولايات ، وذلك أن الباب العالى ، كان يرى فى القاهرة معقلاً

(١) على سبيل المثال ما يروى أن المماليك وبعد مقتل طوران شاه عرضوا على الملك الأسير حكم مصر شرط اعتناقه الإسلام وجنوده ، الواقعة يرويها المؤرخ «جوانفيل» الذى صاحب الملك فى حملته على مصر ، لكن وقائع أخرى وشهود أخر ينفون هذه الواقعة .

أخيراً له إذا ما أتى يوم واحتلت جيوش أباطرة الروس فى الشرق أو جيوش أباطرة النمسا فى الغرب اسطانبول (١) .

فى هذا الوقت بالذات ، وبالتحديد عام ١٥٣٥ أسفرت ضغوط فرانسوا الأول ملك فرنسا على السلطان سليمان القانونى عن منح فرنسا ورعاياها ما أطلق عليه لأول مرة بـــ «الامتيازات» PRIVI-LEGES داخل أراضى الدولة العثمانية .

ولم يمض القرن السادس عشر حتى ظهرت فى الإسكندرية وموانىء المتوسط الشرقية أول مراكز تجارية رسمية لفرنسا فيما يعرف باسم كونتوار CONPTOIR.

هذه المراكز ستتحول فيما بعد فى القرن السابع عشر إلى مكاتب لقناصل ملوك فرنسا . وهذه الفترة شهدت أيضا التوسع فى إرسال بعثات المبشرين والمستكشفين الفرنسيين لمصر (٢) .

وبالطبع كان هذا القرن - كما هو معروف - قرن المنافسات

(١) راجع فى هذا مذكرات نوبار باشا الصادرة بالفرنسية فى لبنان عام ١٩٨٣ عن دار نشرLIBDU LIBAN ، وليبنيز نفسه يردد هذه الفكرة عدة مرات فى مشروعه .

(٢) راجع فى هذا الكتاب القيم بالفرنسية لـ جان مارى كاريه (الرحالة والكتّاب الفرنسيون فى مصر) وبالعربية أنظر آخر ما صدر عن دار مصر النهضة سلسلة مركز وثائق وتاريخ مصر المعاصر «مصر فى كتابات الرحالة الفرنسيين فى القرنين السادس عشر والسابع عشر» للدكتورة إلهام محمد على ذهنى . (عن الهيئة المصرية العامة للكتاب)

الاستعمارية بين انجلترا وفرنسا ، ليس فقط فى العالم الجديد ، بل فى العالم القديم أيضا ، وكانت ولايات الأمبراطورية العثمانية وعلى رأسها مصر وبعض أقاليم الشام قد بدأت تلفت أنظار الفرنسيين على نحو خاص .

فى هذا القرن أيضاً تصاعدت قوة القناصل فى ولايات الأمبراطورية وتحول معظمهم من حماة للتجارة الأوربية إلى جواسيس على ولايات الدولة العثمانية ، ويشهد على ذلك هذا الكم الرهيب من التقارير فى كل شئون الحياة تقريبا التى أرسلها قناصل فرنسا فى هذه الفترة إلى ولاة الأمر فى باريس ، هذه الوثائق مازالت محفوظة فى مكتبات وأرشيف وزارة الخارجية الفرنسية .

وعندما اندلعت الثورة الفرنسية (١٧٨٩) تحولت المنافسة الاستعمارية التقليدية بين انجلترا وفرنسا إلى صراع مرير بين انجلترا وحلفائها والجمهورية الفرنسية الوليدة . وعندما أفلح الفرنسيون فى دحر جيوش الحلفاء أيقنوا أن عدوهم الرئيسى هو انجلترا ، وأن السبيل إلى القضاء عليها يكمن فى قطع السبيل بينها وبين أهم مراكز تجاراتها فى العالم وهو الهند .

وكما يعرف القارىء فإن مشروع الحملة الفرنسية على مصر هو أيضا حلم شخصى لنابليون الذى كان يريد السير على خطى

الإسكندر الأكبر والاقتداء بيوليوس قيصر ، هنا تجمعت لدى القائد الفرنسى تقارير وخرائط ومذكرات الرحالة والقناصل الفرنسيين في مصر طوال القرون السادس والسابع والثامن عشر.

حول هذه النقطة بالذات أريد أن أستوقف القارئ العزيز إلى واقعة فى غايةالخطورة ، ذلك أن نابليون كان يحبذ فكرة ضرب انجلترا عن طريق فرض حصار بحرى عليها ، وكون بالفعل جيشاً جراراً لهذه المهمة، إلا أن حسابات حكومة الإدارة « -DIREC TOIR» كانت مخالفة لحساباته ، ذلك أنهم كانوا يريدون التخلص منه بأى طريقة ، لانه أصبح بعد انتصاراته الساحقة فى إيطاليا رمزاً لقوة الثورة الفرنسية وأصبح طموحه السياسى خطراً على مستقبل هؤلاء .

وعندما اقترح عليه «تاليران» مشروع الحملة على مصر لضرب انجلترا رفض نابليون رفضا شديداً ، وقد كان يدرك مافى سرائر زملائه .وفجأة نجد أن القائد الشاب يوافق على قيادة جيش عرمرم إلى مصر .

وحتى وقت قريب ، لم نكن نعرف على وجه الدقة السبب أو الأسباب التى زرعت بذور الشك لدى انجلترا بخصوص نوايا فرنسا ، وكما هو معروف فإن الأسطول الانجليزى سبق بعدة أيام فقط الأسطول الفرنسى إلى الإسكندرية وذلك لتحذير واليها السيد

محمد كريم من احتمال تعرض مدينته لغزو فرنسي.

كان هناك إذن ما يشير إلى احتمال إطلاع الانجليز ولو بشكل غير مباشر على النوايا الفرنسية . وعندما نشرت الصحف الانجليزية فى عام ١٨٠٣ – أى بعد عامين من رحيل الحملة عن مصر – خبراً مفاده أن نابليون سرق من ليبنيز فكرة غزو مصر ، هنا فقط خرج مخطوط ليبنيز إلى النور وبدأت الانظار تتجهه إلى مكتبة هانوفر للبحث عنه ، لكنه كان قد اختفى .. ذلك أن الحاكم الفرنسى لهانوفر كان قد أرسله لنابليون منذ وقت طويل .

وسنعود بالطبع إلى هذه النقطة عندما نتحدث عن قصة المخطوط نفسه ولنر الآن ما حدث للأسطول الفرنسى فى عرض مدينة الاسكندرية .

فما أن احتلت جيوش نابليون المدينة حتى عاد الأسطول الانجليزى بقيادة نيلسون ودمر الأسطول الفرنسى عن آخره .

كانت الكارثة هائلة بكل المقاييس ، فنابليون وجيشه الجرار ومطبعته وعلماؤه وفنانوه أصبحوا سجناء وادى النيل ، فشرعوا ينظمون الحياة فيها كى تناسب إقامتهم لفترة لا يعلمون مداها .

فنظمت شوارع ، وأزيلت أحياء ، وأنشئت دواوين ، وطبعت جرائد ومنشورات ، وعرضت تمثيليات ، وأنشئت معامل وورش فنيه ... إلخ .

وكما نقول فإن مصائب قوم عند قوم فوائد ، فالأنشطة الفرنسية الهائلة شدت انتباه كل المصريين من عامة وعلماء أزهر فراحوا يتقربون تارة ويبتعدون تارة من جيش الفرنسيس على نحو ما يصفه العملاق الجبرتي في كتابه المهم «عجائب الآثار في التراجم والأخبار» .

على أن كل هذا معروف ولاشك للقارىء ، ما نريد أن نلفت نظره إليه هو أن هذا الجيش الفرنسي كان مكوناً من ضباط وجنود وعلماء كانوا في معظمهم أعضاء في جماعات ماسونية فرنسية وإيطالية وألمانية . وكانوا بعد نجاح الماسونية في اشعال الثورة الفرنسية في حماس شديد لنشر أفكار الثورة خارج فرنسا وكان هؤلاء عشاق لتاريخ مصر وحضارتها وخاصة ما قدمته للبشرية في مجال علاقة الانسان بالانسان وبالكون والطبيعة بشكل عام .

كانت فكرة الماسونية المصرية قد بدأت تجذب في أوربا حتى أواخر القرن الثامن عشر كُتَّابا وفلاسفة كبار ، وبدأت تتكون دوائر وحلقات وجمعيات تحمل اسماء وادي النيل ، ممفيس ، مصر اييم [1] .... الخ . على نحو ما فصلناه في أطروحتنا للدكتوراة.

---

١ – مصراييم تعني «مصر» باللغة العبرية وهذا يفسر لنا بالطبع وجود عدد هائل من اليهود في الدوائر الماسونية ، وقد عرضنا لهذا على نحو مفصل في أطروحتنا للدكتوراة التي قدمناها للسوربون في يونيو ١٩٩٢ .

على أية حال كان وسط هؤلاء الضباط والعلماء والوجهاء الفرنسيين في مصر ، ديليسبس الشهير ليس صاحب فكرة قناة السويس بل أبيه «ماتيو ديليسبس» وكان هذا أحد الماسونيين المصريين [1] ، وكان قد عمل قنصلاً لفرنسا في الشام ثم لازم دوروفيتي DOROVETTI قنصل فرنسا في الإسكندرية زمناً طويلاً قبل أن يصبح أكبر صديق لضابط ألباني صغير سيلمع اسمه بعد عدة سنوات واسمه محمد علي .

كانت أفكار هؤلاء الماسونيين تتركز حول تحضير وادى النيل وإعادته إلى صدارة العالم حضاريا وفكريا ، ثم تأصيل كل أفكار البشرية من خلال تفسيرها تفسيراً فرعونيا . ودون الحكم على مشروعهم في مصر يهمنا القول أن الجيش الفرنسي خرج من مصر وكانت الإسكندرية قد شهدت ميلاد أول محفل ماسوني بها في أواخر عام ١٨٠٠ ، فما أن أقبل القرن التاسع عشر حتى انتشرت هذه المحافل في كل مصر خاصة في القاهرة والإسكندرية.

وعندما مات ماتيوس ديليسبس شمل محمد على الحاكم الجديد لمصر ابنه الشاب «فرديناند» بالعطف وجعله المربي الخاص

---

(١) بالطبع نقصد القول المستمصرين لا المتمصرين .

لابنه سعيد [1] .

نعود إلى فرنسا لانه فى هذا الوقت حوالى ١٨١٥ - ظهر فى فرنسا تيار فكرى جديد تحول إلى مدرسة كبيرة ثم جماعة ثم ما يشبه الجيش من المفكرين والعلماء والفنانين والصحفيين يدعون (السان سيمونيون) وهم اتباع المفكر الفرنسى والمغامر سان سيمون .

كانوا فى معظمهم من خريجى مدرسة البوليتيكنيك الشهيرة ، وكانوا يؤمنون حتى الجنون بأفكار الثورة الفرنسية ونابليون (٢) ، وكانوا يريدون تطبيق أفكار الحضارة والعلوم الحديثة على أهم أرض قديمة وأهم حضارة قديمة وهى مصر .

وقد جـــاء وا إلى مصـر بعد سلسلة من الفضائح فى فرنسا

---

١ - كان سعيد مشهورا بوزنه الثقيل والسمنة المفرطة مما أقلق محمد على ، فعهد إلى ديليسبس التربية البدنية والثقافية لابنه ، وكان سعيد عاشقا حتى المرض لأطباق «المكرونة» فما كان أن حرمها أبوه عليه ، إلا أن ديليسبس كان يسمح له بالتهام بعض الأطباق خلسة خلال الليل ، وبالطبع أصبح ديليسبس بفضل هذا أقرب المقربين إلى روح وعقل سعيد ، فما أن عرض عليه مشروع القناة الذى رفضه محمد على بعناد شديد حتى وافق .

٢ - لهم فى هذا العبارة الشهيرة «ما أسسه نابليون بالسيف سنتمه نحن بالمصانع» وبعدها ردد بلزاك قولته الشهيرة فى حب نابليون «ما أسسه بالسيف سأكمله بالقلم» .

وتركيا واليونان واستقبلهم محمد على بقليل من الحماس ، وشرعوا يقيمون الخطط لإعادة الحضارة إلى مصر ، خطط لمستشفيات ، خطط لجامعات وخطط لمدارس فنون .... إلخ .

إلا أن محمد على رفض أغلب هذه المشاريع ووافق على مشروع سد القاهرة ، الذى يعرف اليوم باسم «القناطر» ثم بعض المدارس المهمة مثل مدرسة بولاق ومدرسة القصر العينى وكلها من تصميم وإدارة «السان سيمونيون» .

وعندما تقدموا بمشروع قناة السويس كان رفض محمد على قاطعا فعهدوا بخطط ورسوم وتقارير مهندسيهم إلى الدبلوماسى الشاب فرديناند ديليسبس ليقدمها إلى والى مصر الجديد سعيد باشا فوافق ديليسبس ولكنه قدم المشروع على انه من بنات أفكاره وحده وهكذا سجل التاريخ مشروع القناة على أنه من اختراع ديليسبس بينما هو فى حقيقة من أفكار مهندسى وعلماء جماعة «السان سيمونيون» .

كان هؤلاء يعتقدون أن مصر يجب أن تأخذ من فرنسا والغرب الحضارة التى أعطتها هى لهم قرونا طويلة [1] ، وأن مادية الغرب فى حاجة إلى روحانية الشرق .

---

١ - بالفرنسية يقول التعبير السان سيمونى «LOCCIDENT DOIT REdonner al egypte la civilsation qui lui Appar-tient»



الخديو اسماعيل آخر ملك مصرى يرتبط عاطفيا بفرنسا وبعلاقة خاصة بالإمبراطور نابليون الثالث ..

كان مشروعهم امتدادا للحلم القديم لنابليون ، وتطبيقا عمليا لأفكار الماسونيين ، وسعوا بكل قوتهم إلى الاقتراب من المصريين - على عكس الماسونيين - فأصبح لهم أصدقاء مصريين سيصبحون فيما بعد مؤسسى مصر الحديثة وعلى رأسهم الطهطاوى ومبارك وكثيرين غيرهما .

كانت إذن الأفكار التى اقترحها الطهطاوى وغيره من مفكرى القرن التاسع عشر ، أفكاراً فى جلها متأثرة بالمد السان سيمونى فى مصر وفرنسا على نحو ما تبينه الوثائق والمخطوطات الهائلة فى مكتبة الأرسنال والتى اعمل أنا بها شخصياً منذ فترة طويلة .

وبعد فتح قناة السويس وقفت انجلترا بالمرصاد لكل هذه المشاريع الرامية من وجهة نظرها إلى ربط مصر بفرنسا ، وانتهت القصة كما يعلم القارىء العزيز بالاحتلال الإنجليزى لمصر عام ١٨٨٢ .

من الواضح إذن من خلال هذا العرض السريع أن الصورة التى بناها الفلاسفة والكتاب عن مصر اصطدمت بالفكرة التى كانت لدى السياسيين ، لان الأولى كانت مثالية والثانية مرتبطة بالمصالح وصراع القوى ، ولم تلتق الفكرتان إلا فى شخص واحد فقط هو نابليون ، كما التقت فى العصور القديمة فى شخص الإسكندر الأكبر .



الفيلسوف جوتفريد ويلهلم الشهير بـ ليبنيز

من هو ليبنيز
وماهو مخطوطه

ولد ليبنيز وليس ليبنيتز [(١)] فى ليبزج عام ١٦٤٦ لأسرة ميسورة وأب كان أستاذا للحقوق والفلسفة والرياضيات بجامعة المدينة. نفسها وبعد طفولة حافلة بقراءات فى كل العلوم والفنون وفى تاريخ الأديان، أذهل ليبنيز أساتذته باتساع علومه وتداخلها، وتنوع مصادر ثقافته وارتكازها على قراءات الأصول وبلغات مختلفة.

فما إن شب عن الطوق قليلا وأصبح طالبا نابغا بل وطالبا مشهورا أصبح مستشارا فى بلاط نبلاء عصره. ثم خالط ملوك أوربا وأصبح هؤلاء يستشيرونه فى أمور العلم، وطبقت شهرة ليبنيز الآفاق عندما اكتشف فى الوقت نفسه مع نيوتن قانون

(١) لسنا هنا فى محل عرض أهم نظريات ليبنيز فى الفلسفة وهى فلسفة الجوهر الروحى أو الأحاد الروحى. MONADOLOGIE فى تفسير الحياة والكون وخلاصتها إن الفرد، والذرة الواحدة هى أصل الحياة، وأنه منفرد لا شبيه له ولا مثيل إلا فى العدد، وليس فى الجوهر. فإذا ماتكرر شبيهان منها فهما حتما فى الأصل من جوهر واحد.

حساب التفاضل والتكامل فى الرياضيات، ودخل فى صراع حاد مع الأخير من أجل إثبات حقه فى أسبقية الاكتشاف.

ثم أعلن مشروعه الضخم لإنشاء كنفدرالية أوربية مسيحية تتخلص بها أوربا من الحروب والصراعات السياسية والدينية التى تعصف بها منذ العصور الوسطى. وفي عام ١٦٧٢ توجه إلي باريس بعد أن ناقش معه أمير مايانس MAYENCE مايدور فى البلاد من شائعات عن عزم لويس الرابع عشر ملك فرنسا غزو هولندا.

هكذا شعر ليبنيز بأن خططه للوحدة الأوربية ستنهار بسبب الغزو الفرنسى لهولندا فألف مذكرة صغيرة يحث فيها الملك الشمسى على غزو مصر ووضع لها عنوانا AE- CONSILIUM GYPTIACUM ، وعندما وصل باريس أواخر ١٦٧٢ أستقبل استقبالا حافلا من قبل علماء الأكاديمية الفرنسية، بل أصبح عضوا بها، واستقر الفيلسوف بفرنسا مدة أربع سنوات صاحب خلالها فلاسفة فرنسا الكبار على رأسهم مالبرانش وباسكال وأرنو ARNAULD

وعندما تقدم بعرض مشروعه على الملك كانت جيوش فرنسا قد جاوزت الحدود فى طريقها إلى هولندا، بل أنه استقبل بفتور من قبل سكرتير الملك الدوق دو بومبونيه DE POMPONNE الذى

خريطة نادرة للقاهرة تعود إلى أوائل القرن الثامن عشر .

كان فشل مشروع ليبنيز من ناحية ثم فشله في اثبات أحقيته في اكتشاف « حساب التفاضل » في الرياضيات على حساب صديقه القديم نيوتن سببا فى النهاية الحزينة لحياة ليبنيز .





الفيلسوف والرياضي الانجليزي إسحق نيوتن

أبلغه رد الملك بأن هذا المشروع لم يعد على الموضة Ce Projct N'est Plus a'laMode depuis saint-Louis

لم ييأس ليبنيز بل أعاد صياغة مشروعه وكتبه مرة أخرى بالفرنسية لأن النسخة الأولى كانت باللاتينية، ثم أرسلها إلي الملك الشمس. لكن هذه المرة لم يكن وحيدا بل مدعوما برسائل من البارون «دى بوريمبورج» صديقه الحميم والوزير الكبير فى مستشارية مايانس، كما أرسل إلى بعض وزراء الملك خصوصا الدوق «أرنو دو بومبونيه» سكرتير الملك على نحو ما تبينه مخطوطات الرسائل المرفقة بملحق هذا الكتاب، ورغم رفض الملك للفكرة، فإن الفيلسوف استمر فى عرض مشروعه على أصدقائه وزملائه الفلاسفة فى كل أوربا إلا أن فشله فى إقناع لويس الرابع عشر بالمشروع، أصابه ببعض الإحباط فاعتكف أو عكف على نظرياته الرياضية وأخرج كما سبق القول نظرية جديدة هى «حساب التفاضل والتكامل» وذلك فى مجلة «أعمال الباحثين العلميين ACTA ERODITORUM عام ١٦٨٤ .

وبعد ثلاث سنوات ظهر كتاب «مبادىء الفلسفة الطبيعية» لنيوتن الذى أدى إلى ظهور خلاف مستحكم بين الفيلسوفين امتد بعد ذلك إلى أنصارهما وتحول إلى خلاف سياسى بين انجلترا وفرنسا، وتعقدت المشكلة أكثر عندما أصبح الأمير جورج، صديقه

من هانوڤر، ملكا على بريطانيا عام ١٧١٤ ولم توجه الدعوة لليبنز ليكون فى معيته وحاشيته، وبالطبع كان السبب الرئيسى هو خلافه مع نيوتن، فحز ليبنيز حزنا شديدا وشعر بأنه أصبح معزولا عن الناس ومات بعدها بعامين من الحسرة والألم.

وبعد وفاته عثر فى مكتبته بمدينة هانوڤر على نسخة ثالثة من المخطوط محررة باللاتينية ومزودة بتفاصيل كثيرة كانت على مايبدو محاولة منه للرد على منتقدى مشروعه من أنه تنقصه الدقة وينقصه خاصة عرض الوسائل التى يمكن بها تنفيذ مثل هذا المشروع.

والقارىء للرسائل الملحقة بهذا الكتاب يلحظ هذا النقد لليبنيز من خلال عرض الدوق دو بومبونيه لأسباب رفض الملك للمشروع فى رسالته إلى ليبنيز.

على أية حال هذا المخطوط اللاتينى، والموجود حاليا بمكتبة L,INSTILUT DE FRANCE ومعه مخطوطات المراسلات الخاصة بالمشروع هو الأساس الذى اعتمد عليه المترجم الفرنسى ڤاليه دو فيريڤيل والذى اعتمدنا عليه نحن بالتالى فى الترجمة المقدمة اليوم إلى قراء العربية الكرام. هذه الترجمة الفرنسية نشرت مرة واحدة عام ١٨٤٢ في مجلة indépendance في محيط علمي ضيق جدا، ثم لم تنشر بعد ذلك لأسباب كثيرة منها احتلال

فرنسا للجزائر بدءا من عام ١٨٣٢ ثم تورطها فيما يعرف باسم المسألة المصرية، زمن محمد على، ثم أسباب سياسية داخلية كثيرة لا محل هنا لعرضها ، باختصار خاف الجميع أن يصبح المخطوط مثيرا للجدل داخل وخارج فرنسا.

بالطبع كان لابد من بعض المشكلات الفنية فى داخل مثل هذا النوع من الترجمات المأخوذة عن ترجمات أخرى، مشكلات فى اللغة، مشكلات فى التعليق، ومشكلات فى الترتيب. غير أننا حذونا بدقة حذو النص الفرنسى فى الترتيب والتعليق، وكنا نعود دائما إلى الأصل اللاتينى فى حالة ما رأينا ضرورة لذلك على نحو ما سيلحظه القارىء خلال تتبعه لهذا النص.

وعند تعليقنا على الهوامش أشرنا إلى الحالات التى يكون فيها التعليق للمترجم الفرنسى، كما أرشدنا القارىء إلي بعض المراجع العاجلة والمباشرة، هذا عدا مثبت المراجع التى يمكن للقارىء المستزيد أن يعود إليه.

وبعد كل هذا، يبقى موضوع مخطوط ليبنيز فى حاجة إلي بحث جديد، ودرس جديد ذلك أن فى أعمال ليبنيز إشارات وكتابات مباشرة وغير مباشرة إلى مشروع الحملة على مصر والشرق، كما أن صدى الفكرة كان قد ترك ولاشك أثرا فى معاصريه من الفلاسفة، وهو الذى كان وثيق الصلة بهم، فكل هذا فى حاجة إلى

بحث وتنقيب على درجة عالية من الدقة والتأنى، وهذا لايقوم به فرد واحد بل لجنة من الفلاسفة والسياسيين والمستشرقين والمؤرخين.

فالكتاب الذى بين يديك أيها القارىء الكريم ليس إلا فاتحة على طريق البحث عن أصول علاقة الغرب بنا، فقد مر زمن طويل ونحن قابعون خلف الظواهر نبحث فى مظاهر تأثرنا بحضارة الغرب، وأشكال عدوانه علينا، ولا نبحث فى جذور ذلك ولا فى أسبابه الحقيقية التى عالجها فلاسفتهم منذ بدايات عصور النهضة وحتى اليوم.

إننا بهذه الترجمة نلفت أنظار الجميع إلى أن القضية قديمة وأن الملف مفتوح منذ قرون، فعلى القارىء النابه أن يقرأ بتمعن ليرى أن بعض تفاصيل مايحدث اليوم كان بالأمس البعيد محل اقتراحات وأخذ ورد وقرار يؤجل اليوم ولكنه ـ لا محالة ـ متخذ فى الغد.

مقدمة النص الفرنسى (١)

فى عام ١٦٧١، أبدى لويس الرابع عشر رغبته فى غزو هولندا، وأثار هذا ذعر أمراء امبراطوريته لما يعرفونه مسبقا من النتائج الوخيمة التى يمكن أن تنشأ عن هذ . وكان «فيليب دى شوينبورن» حاكم مقاطعة مايانس قد أصبح محل غضب الملك بعد أن كان حليفه، وكان يرى بعين القلق الأعصار الذى يستعد أن يضرب أوربا.

كان دى شوينبورن يبحث عن وسيلة لإجهاض محاولة الملك فعرض عليه مستشاره ووزيره البارون دى بوينبورج مشروعا أعده ليبنيز الذى تربطه به علاقات صداقة وطيدة، ويرمى إلى القيام بحرب صليبية جديدة ضد الشرق، تلائم احتياجات الحضارة الحديثة، وتلعب فيها فرنسا دورا فعالا، وتعتبر الظروف الحالية مواتية تماما للقيام بمثل هذا المشروع.

وقد اطلع ليبنيز صديقه دى بويمبورج على فكرته الذى فاتح بدوره الأمير دى شوينبورن فى الموضوع الذى رآه مناسبا تماما لأغراضه فأرسل بالطرق الدبلوماسية الرسمية كتابا بهذا المعنى

(١) ليس هناك مقدمة فى النص اللاتينى، بل تصدير على شكل ملخص على نحو ما يرى القارىء فى الترجمة.

إلى ملك فرنسا بين له الفوائد والعظمة التى ستجنيها فرنسا والمجد الذى سيناله الملك شخصيا من تلك الحملة، كما يبين له عقم فكرة غزو هولندا، إلا أن خوف الأمير دى شوينبورن من احتمال رفض الملك للمشروع جعله لا يرسل للملك إلا الخطوط العريضة للمشروع، واحتفظ لنفسه بالتفاصيل ووسائل تنفيذ الحملة لعرضها على الملك فى حالة موافقته عليها فقط.

وفى هذا الصدد كلف ليبنيز بكتابة نصين لمشروع واحد بالفرنسية والآخر باللاتينية، وبينما كان الجميع فى مايانس ينتظر رد الملك، حسم هذا الأخير القضية بالزحف على هولندا.

صدق إذن حدس الأمير، ولم يضف ليبنيز شيئا إلى مشروع أصبح الهدف منه مستحيلا، ثم جاءت الوفاة المفاجئة للبارون دى بويمبورج والأمير فيليب دى شوينبورن ككارثتين متتاليتين الأولى فى ديسمبر ١٦٧٢ والثانية فى فبراير ١٦٧٣ لتجعل الأمل فى مشروع ليبنيز شبه معدوم.

وفى دراسة قيمة أعدها العالم الألمانى الدكتور جوهراور GUHRAUER ، سنعود إليها لاحقا، ركز فيها على أهمية أن ليبنيز حرص على ألا يعطى للملك فى البداية إلا الخطوط العريضة الغامضة وذلك لسببين. أولا، خدمة مصالح دوقية شوينبورن بإلهاء لويس الرابع عن نشاطاته الخطرة، وذلك بإطعامه ضحية أخرى

فى بلاد بعيدة، وقد أصبح هنا مستحيلا كما رأينا لأن قرار الملك المفاجىء جعله غير ذى قيمة، أما السبب الثانى، فهو هدف أكبر وأهم وهو مزج الحضارتين الغربية والشرقية فى بوتقة واحدة.

هذا الهدف الأخير عمل من أجله ليبنيز ودافع عنه زمنا طويلا بنشاط وكد لا يخرجان إلا من رجل مثله.

ومما يدفعنا للإعتقاد فى هذا وجود مخطوط ثان بالفرنسية على شكل رسالة موجهة إلى لويس الرابع عشر [1] وفيها يشرح ليبنيز فكرته عن غزو مصر والوسائل التى يمكن اتباعها لإنجاز هذا المشروع، وكل هذا مفصل بطريقة دقيقة جدا.

ويبدو أن الدكتور جوهراور قد جهل وجود هذا المخطوط الذى نشر عام ١٨٤) بواسطة هوفمان HOFFMANNS ، صحيح أن نشر هــذه الرسالة كــان حافلا بأخطاء كثيرة خاصة فى لغته، كما أنه لا يحتوى على تاريخ النشر ولا اسم دار النشر وكل ما يمكن أن يعطى مصداقية وجدية لأى مطبوع علمى.

على أن هذه الرسالة التى تحمل فى محتواها أدلة دامغة على أنها من مخلفات ليبنيز ، لم يستطع جوهراور إثبات أنها لم تكن مع مجموعة الوثائق التى تسلمها الدوق أرنو دى بومبونيه سكرتير

---

(١) مذكرة ليبنيز إلى لويس الرابع عشر بخصوص غزو مصر... إلخ مقال نشر بباريس دار نشر كارنو ، ١٨٤٠

الملك وأصدر بعدها إيصالا بتسلم هذه المستندات، ففى برقية له بتاريخ ٢١ يونيه ١٦٧٢ يقول بومبونيه «............ لن أحدثك عن مشاريع الحروب الصليبية لأنك تعلم أنها لم تعد على الموضة منذ زمن سان لويس»..

على أية حال، يبدو أن هذه الوثيقة لاتوجد فى أرشيف وزارة الخارجية وهو المصدر نفسه الذى استقى منه جوهراور الوثائق الأخرى التى اكتشفها.

هناك واقعة أخرى أكيدة أيضا، وهى أن ليبنيز لم يتوقف عند هذه الرسالة أو هذه المذكرة، فبين الأوراق التى اكتشفت بعد وفاته يوجد فى مكتبة هانوفر مخطوط ثالث باللاتينية ومكون من تقارير على شكل فصول تعرض لموضوع الحملة نفسه على مصر، وفيها فصل ليبنيز بدقة وتوسع أكثر من المخطوطين الأولين.

وهذا المخطوط هو الذى نقدمه مترجما للفرنسية لقارىء اليوم. وحسب جوهراور، لم يحظ المخطوط بشهرة فى ألمانيا إلا فى عام ١٧٩٧.

ومنذ هذا الوقت بدأ الموضوع يشغل الناس فى أوربا كلها، خاصة فى عام ١٨٠٣ عندما نشرت الحكومة البريطانية ـ التى لا تألوا جهدا فى سبيل الحط من شأن نابليون وإلصاق أحط التهم به ـ نشرة أصبحت اليوم نادرة فى فرنسا، وفيها تصف نابليون بالسارق وتتهمه بخطف فكرة ليبنيز غزو مصر.

ومع هذا فإنه فى التاريخ نفسه، كان المخطوط لايزال فى مكتبة هانوفر وهو التاريخ نفسه الذى أرسل فيه المخطوط إلى نابليون على سبيل الاستطلاع وهو ماتثبته الرسالة التالية التى وجدت فى مكتبة معهد فى فرنسا ونصها:

«القوات المسلحة بهانوفر»

هانوفر ١١ ترميدور السنة العاشرة للجمهورية الفرنسية من إدوار مورتييه قائد القوات إلى القنصل الأول.

سيدى الجنرال، أقترح ليبنيز العلامة الشهير على لويس الرابع عشر غزو مصر، وتوجد مذكرته حول هذه البقعة المهمة من الأرض على شكل مخطوط بمكتبة هانوفر.

أعتقد أنكم ستهتمون بقراءته، وتفضلوا - عزيزى الجنرال - بقبول احترامى وإعجابى.

التوقيع

إدوار مورتييه

والرسالة مصاحبة للمخطوط الذى نقدم له ترجمة فرنسية كاملة للمرة الأولى. هذا المخطوط الذى يضم الأفكار الرئيسية لليبنيز يتكون من ٥٠ ورقة من القطع الصغير، مرقمة ومكتوبة باللاتينية، لكن بأحرف فرنسية وبخط يد واضح أنها ألمانية.

وهناك واقعة أخرى تستحق الذكر، ذلك أنه فى عام ١٨١٥ كان المخطوط لايزال فى حوزة «مونج» الذى لم يكن فقط كاتم سر نابليون بل ـ وكما هو معروف ـ المسئول العلمى للحملة الفرنسية، وبهذه الصفة كان أحد قواد الحملة الفرنسية.

وبعد أحداث المائة يوم وانسحاب نابليون نهائيا من مسرح الأحداث أودع الأكاديمى الكبير المخطوط فى مكتبة معهدنا العلمى الكبير.

وبحوزتنا فى هذا الصدد مايثبت صحة هذه الواقعة، وذلك من خلال نص إيصال الاستلام الذى يوجد أسفل رسالة مورتييه التى عرضناها منذ قليل، وفى هذا النص يقول أمين المكتبة الذى استلم المخطوط.

أقر أنا الموقع أدناه أمين مكتبة المعهد باستلام مخطوط لم ينشر من قبل لليبنيز من مونج عضو المعهد العلمى.

باريس في ٣ يوليو ١٨١٥

شـــــارل

هذا المخطوط ومعه بعض الوثائق الأخرى المتعلقة بالموضوع مازالت محفوظة بالمكتبة سالفة الذكر.

وفى عام ١٨٣٨ قدم الدكتور جوهراور أمام مجمع الأخلاق والسياسة بحثا قيما عن هذه الوثائق نشر فى دورية المجمع

مصحوبا بتقرير للسكرتير الدائم للمجمع الذى نشر بدوره فى المجلة نفسها [(١)].

ثم أخيرا نشر النص اللاتينى للمخطوط الذى قدم فى محاضرة جوهراور أمام المجمع مع تعليقات مستفيضة فى نشره له.

رغم أن كل هذه الدراسات والإصدارات كانت زائعة داخل دائرة علمية محدودة [(٢)] جدا، فإنها شدت من جديد الأنظار إلي هذا العمل المهم لليبنيز ، ومنذ هذا اليوم ذاع صيته فى الجرائد وحلقات الدرس، ومن هنا يجب أن يحتل مكانة بارزة فى أرشيف تاريخنا السياسى.

بهذا نعتقد أنه من المفيد تقديم هذا العمل إلي الجمهور العريض وإلى هؤلاء الذين يهتمون بمصالح وطننا وذلك للمرة الأولى فى لغتنا.

أما عن القيمة التى يمكن أن يقدمها مخطوط كهذا رغم مرور قرنين على ظهوره، فإن المديح الذى قاله له أحد أهم وألمع مانشر أخيرا قد يكون ضروريا كى نفهم قيمة هذا العمل.

---

(١) مذكرة عن مشروع الحملة على مصر، مقدمة ليبنيز عام ١٦٧٢ للويس الرابع عشر «تأليف ج. جوهراور، وقد قرأت المذكرة فى جلسات الرابع والعشرين من فبراير والسابع من يوليو عام ١٨٣٨ من الكراسة المخصصة للعلماء الأجانب.

(٢) مذكرات أكاديمية الأخلاق والعلوم السياسية، الجزء الثانى، باريس ١٨٣٩ الأجزاء LXXX111 و LXV111 .

« فى عهد الملك لويس الرابع عشر، قدم الفيلسوف العظيم ليبنيز مشروعا يعتبر واحدا من أجمل آثار الذكاء والفصاحة السياسية.

لقد أراد لويــس الرابــع عشــر، من أجـل حفنــة ميداليــات غـزو هولـــندا.

ـ مولاى ، قال ليبنيز، لن نهزم هؤلاء الجمهوريين بغزو هولندا ولن نستطيع عبور سدودهم، وسوف تضعون كل أوربا فى جانبهم فلا يجب ضربهم إلا فى مصر، فهنا ستجدون الطريق الصحيح للهند، وتنتزعون تجارتها من الهولنديين وستوطدون السيطرة الأبدية لفرنسا فى الشرق، وسوف تسعدون المسيحية وستملأون العالم دهشة وإعجابا بكم. أما أوربا فسوف تظهر لكم آيات الإعجاب ولن تتحد أبدا ضدكم[(١)]

---

١٢) تاريخ الثورة الفرنسية ، تأليف «تيير» باريس ١٨٢٨ الجزء الأول صـ ٦٥

ملخـــص

SOMMAIRE

إنه لمن أكبر المشاريع التى يمكن أن تقام ، وهو الاسهل بين المشاريع العظيمة حتى عند فشله ، كما أنه فى مأمن من الخطر ، وكأنه مناسب تماما للظروف الحالية كأنما خلق من أجلها ، وهو أيضا قمة ولع الناس بما يسمى «سر المعجزة» أى هذه الحكمة العميقة للرؤى السياسية المتناغمة فيما بينها .

وهذا المشروع يرسخ بشكل حاسم السيادة فى البحر وفى التجارة ، ولا يتطلب من تموين الا ما قد اعد مسبقا ، وسوف يحظى الملك بالتعاطف الدولى معه حال انقشاع الشكوك وانتهاء العداوات وبعدها يصبح المتحكم الأوحد فى التجارة وصاحب اليد العليا فى الشئون المسيحية ، كما أنه سيفتح طريق العزة للملك نفسه عندما يقوم بمثل هذا المشروع المرتبط تاريخيا بعظمة الاسكندر ، وسوف لا يكون هناك مجال للندم على التأخير إذا ما أحسنا استغلال الفرصة .

الفصل الأول

نبذة تاريخية عن المشروع

HISTORIQUE DU PROJET

رغم أن مرور الزمن قد أدى إلى نسيان هذا المشروع ، فإنه قد أغرى في سالف الأيام عظماء الرجال وأكثرهم حكمة كوسيلة وحيدة لإعادة إرساء شئون المسيحية في الشرق ، وأصل الفكرة يعود إلى أحد أسرى الحروب الصليبية .

فعندما أتم فيليب ملك فرنسا وريتشارد ملك انجلترا نزولهما إلى الارض المقدسة واحتلا عكا جاء سجين عربي يطلق عليه المؤرخون «الملهم» والذى أعتبره أنا من الحكماء ويدعى كاراكوس ، جاء إلى الملك فيليب الذى طلب منه ابداء رأيه في مسألة الحرب ، فرد عليه بأن كل الحملات المسيحية في فلسطين ستكون بلا جدوى مادامت مملكة مصر لم تسحق . وقد أعجب فيليب كثيرا بالفكرة حتى أنه أراد توجيه جيوشه في التو جهة مصر لكن ريتشارد - الذى كان يحكم مملكة القدس - عارضه ، فتراجع فيليب غاضبا إلى حدود مملكته ، وعندما فشل ريتشارد في جهوده عاد إلى فكرة غزو مصر ، لكن المنية وافته قبل تحقيقها .

ثم بحثت الفكرة فيما بعد عندما دعا البابا اينوسنت الثالث مجمع لاتران للانعقاد ، إلا أن المسيحيين الذين لا يستجيبون بصوت واحد وإرادة واحدة ، والذين لم يطيعوا بما فيه الكفاية وفيهم الكاردينال بيلاج ، عزموا على إفشال المشروع .

وعندما نقارن القوات المتواضعة للملك سان لويس مع القوات الحالية لفرنسا سنجد أنها كفيلة بتحقيق النصيحة التى أعطاها السجين العربى لفيليب .

وعندما شرع سان لويس فى تحقيق نصيحة السجين العربى لجده احتل دمياط بعد حصار ناجح ، إلا أنه كان قد تقدم اكثر مما يلزم داخل الأراضى ، وكما طلب هو نفسه من قادته قبل مغادرة فرنسا من ضرورة إحكام السيطرة على البحر والنهر عندها حوصر الفرنسيون ثم هزموا واسروا .

ولو كان الفرنسيون قد اكتفوا باحتلال الساحل ثم انتظروا مددا جديدا من القوات الفرنسية لاستطاعوا غزو باقى البلاد بسهولة ، بعد ذلك دخلت الفكرة حيز النسيان بسبب الحروب والتنافس بين انجلترا وفرنسا رغم إلحاح ليون ملك أرمينيا والتنيرى كاسان ، وعلى الرغم ايضا من محاولة بيير ملك قبرص الذى احتل الاسكندرية بسهولة بواسطة أسطول مجهز بمعونة فرنسا والبندقية ، ولكن لكونه وحيدا فقد كان عاجزا عن الاحتفاظ بغنيمة بمثل هذا الحجم .

ومن حينها لا أرى مشروعنا العظيم قد أحيى إلا مرة واحدة بواسطة الكاردينال فرنسيسكو اكزيمنا -FRANCISCO XI MINES مطران طليطلة وحاكم اسبانيا الذى نجح فى جمع ثلاثة

من أكثر الحكام استنارة على توقيع معاهدة تحالف لغزو مصر وهم : فرديناند حاكم كاستيل CASTILLE وايمانويل ملك البرتغال ، وهنرى السادس ملك انجلترا . لكن موت فرديناند الذى أدى إلى سقوط أسبانيا فى يد العرش النمساوى زعزع هذا التحالف ثم أن ما اعقبه من نزاع هاتين القوتين افضى إلى إنشغالهما بأفكار أخرى .

إن فكرة يجتمع عليها مثل هؤلاء الحكماء تثبت أن مثل هذه المشاريع قليلا ما تكون وهما وخيالا ، والدليل على ذلك قول ايمانويل : «انى لأرى فى هذا المشروع الإرادة الإلهية تتجلى بطريقة خاصة ووعده الأكيد لنا بالنصر فى كل الظروف ، فلنضع فيه آمالنا لأن هذا الهدف من العظمة بحيث إنه من المستحيل أن يكون لنا مكان تحت السماء دون تحقيق هذا المجد أو الحياة أو الموت دونه .»

ولست أدرى إذا ما كانت هذه المعطيات مازالت صالحة أو أنها لم تكتسب بعد ما يلزمها من دقة ، فمصر اليوم لم تعد بنفس المناعة ولم تعد المركز بل مجرد إقليم فى الإمبراطورية العثمانية ، كما لست أدرى إذا ما كان الملك سيقوم بما عزم عليه الملوك الثلاثة مع الأخذ فى الإعتبار الوجود البرتغالى فى البحـــر الأحمر .

الفصل الثانى

مصر لعبت دائما دوراً كبيراً فى خدمة الإنسانية

L' EGYPTE JOUE TOUJOURS UN GRAND ROLE DANS LES INTERETS DU GENRE HUMAIN

يمكن القول إن مصر لها قدر الصين أو أن الصين لها قدر مصر ، إنها أم العلوم وفواكه الأرض ومعجزات الطبيعة والفن ، ومن هنا كانت رغبة الاسكندر فى أن ينشىء فيها إمبراطوريته ويجعل منها مكان دفنه في الاسكندرية [1] التى كان قد بناها ، وعندما انهزم بومبى حاول أن يحصن بها قواته الا أن اغسطس قاهر انطونيو أخضعه لقواته فقد كان يريد أن ينشىء بها محميات له وليس لمجلس الشيوخ – ومنع النواب والفرسان من الذهاب إليها دون علمه ، أما نيرون فقد رأى الحظ يخالفه والامبراطورية تضيع من يده فطلب من مجلس الشيوخ ولاية مصر التى كانت صومعة الغلال لروما وقد بقيت مزدهرة وطيعة إلى أن وقعت فى يد الخليفة عمر ، ومن هذا الوقت تقدم العرب المهرة فى هذا الميدان عبر البحر وآسيا وأفريقيا حتى أوربا وبسطوا سلطتهم حتى إيطاليا واسبانيا واليونان وفعلوا ما فعل الفرنسيون والنورماديون فى أوربا والصليبيون في الشرق .. واخيرا فإن خلافاتهم الداخلية جاءت لتضع حدا لغزواتهم . ومع هذا فقد احتفظوا بأرض مصر كما يحتفظ بالعسل . ومما لا شك فيه ، إنه بسبب مصر فقد المسيحيون الأراضى المقدسة ذلك أنها كانت المنقذ للمسلمين الذين يجب أن يختفوا من الأرض .

---

(١) حاولت أن أعرف مصدر هذه المعلومة لدى ليبنيز فلم أفلح ، عسى أن يقدم لنا المتخصصون آراءهم فى ذلك .

الفصل الثالث

غزو مصر كان دوما سهـــل المنـــال

LEGYPTEFUT
TOUJOURS FACILEA
CONQURIR

قمبيز ، الاسكندر ، قيصر ثم أغسطس والعرب احتلوها دون مشقة ، وعندما استولى أمورى ملك القدس بقوات متواضعة على القاهرة المعاصرة كان على وشك أن يستولى على كل مصر ، إلا أن هذا الأمير العنيد رفع يده عن هذه المدينة التى كانت ستتحول إلى شؤم له ولخلفه ، كما لزم ايضا قليل من الجهد حتى تقع فى قبضة بيلاج وسان لويس . وهناك عدة عوائق علينا اجتيازها خصوصا ألا نكرر خطأ القيام بهذا الغزو بشكل انفرادى ، وايضا عدم الحرص فى التقدم تجاه اراضيها دون احتلال الساحل ثم وضعه فى حالة دفاع .

وفى رسائله إلى اكريمناس يرى إيمانويل أنه قادر على القيام وحده بهذا الغزو ، هذا فى وقت كانت مصر أشد بأسا وكانت حاضرة دولة المماليك الذين دافعوا عنها ببسالة ، بينما الأتراك اليوم ينهبون البلاد باسم أهداف وأطماع طموحة تبدد فى قوة هذا البلد .

وفى عصرنا هذا أراد عثمان سلطان الترك نقل عاصمة الإمبراطورية من القسطنطينية إلى القاهرة [١] لكن الانكشاريين عارضوه .. هكذا شاءت العناية الالهية كى يبقى هذا البلد مفتوحا امام المسيحيين [٢] حتى يستطيعوا سحق إمبراطورية الترك .

(١) انظر تعليقنا على هذا الموضوع فى المقدمة .
(٢) فى النص الفرنسى Le canal resta ouvert

الفصل الرابع

جوهر المشروع

FOND DU PROJET

إن الحملة على مصر وسيلة للتحكم فى المصالح الدولية العليا وجل آمال الملك يمكن أن يضعها فى مصر . إن غزو مصر هو حق لفرنسا لأنه الادعاء باقامة مملكة عالمية [1] هنا لهو محض وهم ، بل محض اثم IMPIE ، وسيكون من العبث محاولة إقامتها فى اوروبا بثمن باهظ من العنف والدم والقتل ، اما هناك سيكون لفرنسا شرف التحكم فى الأقدار وقيادة العالم ، كما ستكون لها الصدارة فى المسيحية ووسيلة لانتزاع دور حامى الكنيسة مقرونا بلقب الابن الكبير . وبفضل هذا ستكتسب فرنسا حب العالم واعتراف البابا نفسه بفضلها ، إن فرنسا بجمعها بين الاقدام والعبقرية ستصبح حينئذ مدرسة أوربا العسكرية وسوقا يجمع بين المحيط والبحر المتوسط وسيدة التجارة فى الشرق ، ولن أتحدث عن لقب وحقوق إمبراطور الشرق الذين كانا إقطاعـــا له كما يجب أن يبقيا له دوما .

(١) هذا التعبير «مملكة عالمية» Royaume Universel يختلف بالطبع فى معناه السياسىً عن كلمة «إمبراطورية» ، فالاول يعنى تجمعا يهدف إلى وحدة الإنسان – برغم تنوع ثقافاته – تحت قبضة قوة سياسية واحدة ، أما الثانى فهو مجرد اتحاد جغرافى لثقافات متعددة تحت قبضة قوة سياسية واحدة .

الفصل الخامس

إن حربا أوربية ستكون طائشة

UNE GUERRE EUROPEENNE SERAIT INÇONDEREE

من أجل غنيمة متواضعة فى أوربا تعرضون للخطر آمالا عريضة ، وفى الواقع ما قيمة أخذ بعض مدن بلجيكا أو الراين مقابل خلق الحواجز بين شعوبنا وتملون حتى على انفسكم صورة من العظمة الكاذبة المؤلمة وسط قارة مجيشة ووسط الشكوك والخوف والكراهية التى سوف تثيرونها . انظروا فى خاتمة نظام كهذا إنى لأراه كرب ابدى ، بل إنه الخراب المحتم للتجارة الفرنسية لأن كل الأمم الأخرى ستتحالف لوقف ازدهارها ثم ما سينتج عن هذا من فقر وتخبط مصادر الثروة العامة . أما فى حالة تبنيكم للمشروع المصرى فإن حالة الهدوء فى أوربا ستضمن رخاء فرنسا الذى سيكون دائما فى تقدم على ألا يعتمد هذا الرخاء الا على التجارة التى تكلف اكثر مما تعطى ."

الفصل
السادس

فتح مصر في الحالة الراهنة أفضل من أي بلد في العالم

L' Egypte, Dans Le moment actuel, Offre une conquete Préférable a`, celle de tout Les Pays du Monde

أول برزخ فى العالم موحد البحرين الأكثر أهمية فى الأرض، انها الطريق الضرورية الذى يجب أخذها وإلا فالدوران الكامل حول أفريقيا ، إنها حلقة الوصل بين الشرق والغرب ومكان التجارة [1] ، والمرحلة الضرورية لتفريغ السفن لتجارة الهند وأوربا ومراكز الرصد البحرى للمناطق المجاورة تزدهر وحدها وسط الصحارى بعدد سكانها الكبير وخصوبتها الرائعة . وقد كانت قديما مخزن غلال روما - أى أنها اليوم مخزن غلال تركيا الذى تنهل منه الكتان والنيل ومؤن البحر والبن والأرز والشراب ومنتجات أخرى كثيرة تزودها بها مصر بشكل يكاد يكون حكرا عليها وحدها .

باختصار مصر هى هولندا الشرق، كما أن فرنسا هى صين الغرب، غير أن مصر تتفوق بثرواتها الطبيعية على هولندا تماما كما تتفوق فرنسا على الصين وذلك لان مصر بلد يعيش مكتفيا بذاته بينما هولندا تدين بنموها إلى الراسب الرملى المتجمع عبر السنين بكد الشعب وبعض الانشطة الدينية ولا تقتات إلا بغفلة وإنشقاق الآخرين .

إن ايراد مصر اليوم يصل إلى ٦ ملايين [2] فى العام على الرغم من تدهور تجارتها وجهل واهمال المسلمين ، وحكومتها لا

(١) فى النص الفرنسى
Le Rendez-Vous Commercial

(٢) «من الجنيهات» ملحوظة من المترجم الفرنسى .

تبقى فى السلطة سوى ثلاثة أعوام يدفعها باشا [1] القاهرة من ثلاثة إلى أربع مائة ألف دوقية ، ورغم قصر مدة حكمه فإن هذا يمكنه من جمع ثروة طائلة وإن كان فى واقع الأمر مضطرا لمقاسمة ذلك مع السلطان ، وبسبب هذا الإنتاج الغزير حددت ولاية الباشا بثلاث سنوات فقط - ومع هذا فإن الثروات التى يجنيها السلطان اليوم من مصر لا تساوى شيئا بالمقارنة بما يمكن أن تعطيه فعلا هذه الارض .

إن الإدارة الفرنسية - بالتعاون مع البرتغاليين - يمكنها أن تصبح سيدة تجارة الشرق التى هى الأكثر ربحا بالارض ، من سيجرؤ على منافستها باستخدام طريق رأس الرجاء الصالح عندما تصل البضائع طازجة وبطريق أسرع من طريق مصر !

وقد كانت مصر قبل اكتشاف العالم الجديد الطريق البحرى العظيم الذى بفضله حازت البندقية وجنوه ومعها المدن الحرة فى ألمانيا ازدهارا ، وقد أجبر طغيان الترك إلى البحث عن وسائل أخرى للاتصال ليست بالضرورة أفضل ولكن لا غنى عنها .. فإذا جمعت فرنسا بمصانعها - التى هى فى قمة أو على وشك أن تكون فى مقدمة مصانع أوربا - إلى ذلك احتكُار توابل الشرق ، فأية أمة تنازعها المكانة العليا فى أسواق العالم صولجان الثراء والقوة ؟

---

(١) المقصود حاكم القاهرة .

لكن كل هذا ليس إلا غيضا من فيض ، فقد ثبت أن البرتغاليين حينما أرادوا إخضاع الهند الشرقية لامبراطوريتهم لم ينقصهم سوى الجيوش اللازمة لذلك . الآن يلزمنا ألف جندى برتغالى وعشرة آلاف جندى فرنسى وهنا لا يستطيع أحد أن يقارن الجندى البرتغالي بالجندى الفرنسى ، فإذا ما فتح هذا الطريق فان مجالا رحبا للاعمال العظيمة على غرار ما قام به الاسكندر ، إنى لأرى الانجيل وقد وصل إلى أبعد الاصقاع وانتشرت الغبطة المسيحية فى كل الارضين ، فإن غزو مصر لهو أكثر سهولة من غزو هولندا ، بل إن غزو الشرق كله أكثر سهولة من غزو المانيا وحدها .

إن الاسرتين الحاكمتين فى فرنسا والنمسا سيتقاسمان العالم، وسيقع الشرق فى نصيب الأولي ويكون الغرب فى نصيب الثانية ، وسوف تتخلص المانيا وايطاليا من الخوف من الاتراك. كما أن المغاربة لن يهددوا شبه الجزيرة الايبيرية بعد اليوم .

سيكون هذا التحالف الذى لا يتزعزع صلبا إلى الابد ، كما أنه سيضمن لكل من الاسرتين الحاكمتين - كل حسب ما يرغب الهيمنة على العالم واخيرا فهو موضوع قد شغل فى مؤتمر عقد أخيرا تحت سفح جبال البرانس وزراء مخضرمين من هاتين الدولتين .

الفصل السابع

سهولة نزول فرنسا إلي أرض مصـــر

Facilité Pour La France d'une descente En Egypte.

فلنعد فرقة جيدة على أهبة الاستعداد ، وليكن كل شيء دقيق الاعداد بحيث يصدر الملك أمره اليوم بل هذا المساء أو غدا صباحا فينفذ الأمر . فلنعمل حتى لا يعرقل أى شيء أهدافنا المحدد، ويجب ألا يشك أحد فى الهدف الحقيقى لهذه الاستعدادات . ثلاثون ألف رجل يكفون لهذه العملية . أن ملك حذر مثل عمانويل ملك البرتغال لم يكن إلا ليفعل نفش الشيء ولتحقيق نفس الغرض ويكفى أن تكرس للحملة غير اللازم أو القائض من قوت الدولة جزءا منه فقط ، وليس كله في نفس الوقت، فقط ما يلزم «لعملية الهجوم» إذا صح التعبير ..

لقد وضعت الطبيعة مصر وهولندا فى ظروف متشابهة فيلعب النيل فى الاولى نفس الدور الذى يلعبه الراين فى الثانية ، ومع هذا فليس هناك أى وجه للمقارنة فيما يخص التحصينات ، فالساحل المصرى لكونه مفتوحا وذى مدخل يسير على رجالنا الخبراء فى فنون البحر ، فإذا ما تم جمع السفن والاساطيل فان المجد فى عملية كهذه – وقد بدأ العمل فيها – سيجلب أفواج المتطوعين من كل البلاد . أما بالنسبة لنقل المقاتلين بطريق البحر فهذا له ميزة أن التدريب والنظام والروح العسكرية كفيلون بتقليل أعداد المصابين بأمراض البحر أو حصرها فى حدود ضيقة يمكن ملاحظتها والاشراف عليها بشكل جيد ، أما بالنسبة لأمراض البحر فليس لها خطورة ، ذلك لأن المسافة قصيرة وأن كل عمليات النقل بالبر كانت سيئة النتائج .

تأخذ المسافة من مرسيليا إلى الاسكندرية ستة أسابيع ، وأحيانا شهرا واحدا [1] لعبة البحرية الفرنسية أن تجوب البحر المتوسط، وفى هذا المجال فى النادر ما نسمع عن كوارث ذات أهمية .

وأنت إذا ما وصلت إلى جزيرة كريت فقط تكون قد قطعت ثلثى الطريق ، وفى مالطة التابعة لفرنسا محطة آمنة ، وهناك محطة أخرى تنتظرك فى لامبيدوز LAMPEDOUSE إلا إذا فضل الملك اتمام العملية كلها دفعة واحدة .

---

(١) «فى عام ١٧٩٨ استغرق عبور اسطول نابليون من طولون إلى الاسكندرية ثلاثة وثلاثين يوما واحتل الاسطول الفرنسى مالطة اثناء إبحارها، أما اليوم فالبواخر تقطع المسافة فى ١٥ يوما» .
ملحوظة من المترجم الفرنسى .

الفصل الثامن (١)

(١) هذا الفصل بدون عنوان فى الترجمة الفرنسية ، أما فى الأصل اللاتينى فالعنوان هو : DESCRIPTIO AEGYPTI .

يمتاز هذا البلد بمناخ صحى ، وهو هكذا للمسيحيين أكثر منهم للمسلمين لأن الطاعون التركى يرفق بالمسيحيين وهو ما نستنتجه من كتب الرحلات التي تقول إن الاقامة في مصر مريحة للغاية وعلى وجه الخصوص ماء النيل الذى هو أكثر المياه الصالحة للشرب نقاء . إنه مشروب طيب (١) حتى لو أخذ فى حالة الحمى الشديدة ، فالنيل هو الطبيب الطبيعى لهذا البلد .

إن المسلم المؤمن بالديانة المحمدية المستغنى عن النبيذ لا ينفق إلا ثلاثة قروش، وفى شهر يوليو عندما يفيض النيل يختفى الطاعون إذا اجتاح البلد (هذا الوباء يسببه أهمال المسلمين لأنه لم يكن معروفا فى العصر القديم) ، ويدور الفيضان حتى شهر نوفمبر ، وفى ديسمبر ويناير وفبراير تستقر التربة وعندها يبدأ العمل فى الارض رغم الامطار الخفيفة التى تسقط فى هذه الفترة، وفى شهرى أبريل ومايو تهب الرياح العاتية ، ومن نهاية مايو حتى وسط يونيو يبدأ فصل الحرارة الملتهبة ، وهنا يجب فورا عقب هذه الفترة غزو الساحل ثم تحصينه بسهولة أكثر وربما يجب اختيار فترة الفيضان وهبوب الرياح .

(١) فى النص الفرنسى : BREUVAGE INNOCENT .

الفصل التاسع

العناصر المكونـة للجيـش المصرى

Voici De Quoi se Compose La Milice Egyptienne

يتكون الجيش المصرى من سبعة آلاف جندى سباهية SPA-HIS أو ما يعرف بالفروسية الخفيفة وعدة آلاف من رماة الرماح Lanciers Ou Mustaferakas ، وخمسة آلاف من جنود الانكشارية الحقيقيين إذإأن عددا كبيرا من فرق أخرى يحملون نفس الاسم ، ثم أربعة آلاف عساب (١) ASAPES وهم نسخة مكررة من جنود الانكشارية وفى مجموعهم بما فيهم القوات الرمزية والقوات التى تحت السلاح نجد أنه جيش يتكون من ستة وثلاثين ألف رجل ، إذا أضفنا إليهم ميليشيات بكوات وزعماء بالعشائر والعربان من البدو الذين يمكن استيعابهم فى مؤخرة فرق النبلاء .

هذا الإجمالى يمكن أن يصل إلى مائة ألف رجل ، ولكن يجب أن نعرف أن الانكشارية - رغم قلة عددهم - يسيطرون ويحتقرون الفصائل الأخرى ويمكنهم التمرد دون أى عقاب ، وهذا يظهر مدى الضعف العام للبنيان العسكرى كما أن الانكشارية وسلاح الفرسان دائما مستعدون للتمرد وذبح كبار البكوات بل والاجهاز على الباشوات أنفسهم ، وهذه الاشياء من الأمور المعتادة بالنسبة لهم ، وللإيجاز يمكن القول أن كل هذه الميليشيات تنقصها الحيوية.

---

(١) أغلب الظن فرق حاملى السهام .

إن مصر فى واقع الامر لم تر عدوا لها منذ قرنين من الزمان، وهذا يعود إلى ثقة الاتراك فى التحصينات التى سنتحدث عنها لاحقا والتى تنهار خرابا الآن . وفى حقيقة الأمر فأنه على الرغم من المظاهر العسكرية المتفاخرة Malgré Leur Pompe Querriére فان الشرقيين عموما والمصريين خصوصا ضعفاء فى الناحية العسكرية وحالهم مثل رجال العرب [1] والمغاربة ، وهم ألد أعداء الاتراك الذين لا يستطيعون ردعهم كما يشهد بذلك كثير من شهود العيان ، أما عرب الجزيرة المجاورون فهم مستعدون دائما لكل أنواع التمرد والتلويح بالقوة حينما تسنح لهم الظروف ، وهذا ما تثبته محاولاتهم الأخيرة ، لكننا سنعود إلى هذا الموضوع عندما نتحدث عن حالات العصيان الداخلى فى تركيا وعن تمرد جيشها وانكشاريتها الذين تحولوا من وضع العسكر إلى وضع التجار .

(١) لا شك أن ليبنيز يقصد بكلمة العرب بدو مصر خاصة أنه يتحدث لاحقا عن عرب الجزيرة وأن أغلب المصريين اليوم يطلق كلمة عرب على بدو الصحراء .

الفصل العاشر

التحصينات

FORTIFICATIONS

إن التحصينات البحرية الواقعة على البحر المتوسط أو البحر الأحمر من النوع البحرى أو القائم بالأرض المغلقة TERRE FERME وأهمها فى الاسكندرية ورشيد ودمياط ، ففى الاسكندرية حصنان لكنهما يقعان فى الخلاء دون خندق ولا دفاعات متقدمة LES OUVRAGES AVANECES وعاجزان عن المقاومة طويلا وليسا مزودان بالماء العذب فى الداخل، ثم رشيد عند مصب النيل التى لم تعد لها أهمية تذكر وتنقصها أيضا الدفاعات المتقدمة والخنادق، أما دمياط التى كلفت الصليبيين غالياً فهى اليوم فقيرة ومدمرة ، وفى شمال المدينة توجد قلعة قديمة لكن ليس بها دفاعات سوى برج قديم وعند مصب النيل أيضا يوجد بوغاز قريب من دمياط . وهو مربع الشكل محاط بأربعة أبراج مهدمة ودون أبواب ومفتوحة على مصراعيها . هذه إذن كل الدفاعات الساحلية لمصر وهى كما نرى فى متناول فرنسا .

ومن الجهة الأخرى نجد أن دفاعات البحر الأحمر أيضا مهملة وهنا تمتلك مصر ميناءين فى السويس والقصير والأول ليس به من دفاعات سوى برج محصن جيدا مستدير الشكل يحتفظ فيه باثنين

وعشرين مدفعا . أما الميناء الشهير فى القصير فقد أضحى اليوم شديد الفقر . وبالنسبة لباقى الدفاعات فى زيبيه ZIBBIH وسواكن ومصوع (١) بجنودها البالغ عددهم بضعة مئات ويعتبرون صيدا سهلا للأسر . ونحن إذا ما اتحدنا مع الأسطول البرتغالى الذى سوف ينضم إلينا فى البحر الأحمر فلن تبقى سوى نقطة واحدة داخل البلاد وتستحق الهجوم لأنها مستعدة للمقاومة الجادة ألا وهى القاهرة . ومع هذا يمكن القول إن هذه المدينة لا تتمتع بدفاعات اللهم إلا إذا اعتبرنا امتدادها الشاسع وتعداد سكانها وسيلة دفاعية وهى مدينة مهددة بالحرائق والمجاعات ، ثم إنها بعيدة ومنعزلة عن كل وسيلة اتصال صالحة ويسيرة مع تركز الدولة فى تركيا . وأخيرا فإن حصارا محكما سيجبرها حتما على الاستسلام . ومرة أخرى فإن هذا النصر الأخير يعتبر فى حكم المؤكد ، فالقاهرة تصبح مدينة ميتة إذا احتلت السواحل الشمالية وصودرت التجارة . أخيرا يمكن القول إنه على الرغم من أن مصر

---

(١) هذه الموانىء الثلاثة لم تكن مصرية بعد زمن ليبنيز ، فهل كان هذا الخاطر من ليبنيز نوعا من النبوءة لأن محمد على ضمها إلى مصر بعد قرن ونصف .

تصنع البارود فإن مدفعيتها محدودة ، وحصن القاهرة لم يسمع أبدا هدير أكثر من ثلاثين مدفعا .

ولقد درسنا أيضا الحالة الدفاعية لسوريا كلها خصوصا ساحل مثـلا دافينـا [١] ولوريس LARISSE [٢] وكاتيلا CA-THELLA [٣] وعينون وفى مدخل فلسطين غزة وعسقلان ويافا وقلعة حيفا . وفى فينيقيا عكا وصور وصيدا وبيروت والجبل DJABBELI وطرابلس . في كل مكان لا تجد إلا تحصينات فقيرة متهالكة سيئة الخدمة وسيئة الحراسة وسيئة فى كل شىء .

وفى سوريا - على سبيل المثال - نجد فى التقرير البحرى مدينة الاسكندرية التى تستحق بعض الاهتمام لكنها غير محصنة وملحق بها بعض المنازل الحجرية ، وهناك بالقرب من البوغاز حصن من الطوب لكن دون دفاعات رغم أنه يقع فى طرف الساحل عند البحر .

---

(١) قرية سورية تقع على نهر الأورنت جنوب أنطاكية حيث كانت تقام احتفالات وأعياد أبولون .

(٢) لم نجد اسم هذه المدينة فى سوريا ، وأغلب الظن أن ليبنيز يخلط بينها وبين لوريسطان LARISTAN فى إيران ، أو مدينة LARISSA فى اليونان .

(٣) هذا الاسم أيضا لم نجده فى سوريا .

هكذا إذن كل الساحل المتوسط فى قبضتنا . أما قبرص فهى بعيدة بعض الشىء ، وقد أقام بها البنادقة أعمالاً بحرية عظيمة ، وفى نيقوسيا وفاماغوستا انهارت الدفاعات بسبب إهمال الأتراك ، ويبقى الآن من كل سوريا مدينتان مهمتان هما دمشق وحلب واللتان سيلقيان نفس مصير مدن الساحل أو تنهار بانهيار تجارتهما .

الفصل الحادى عشر

في حالة ما إذا تدخلت تركيا لنجدة مصر فإنها لا تستطيع ذلك إلا متأخرة وبمشقة بالغة

LA TURQUIE,SI ELLE VIENT AU SECOURS DE L'EGYPTE, NE PEUT LE FAIRE QUE TARDI VE- MENT ET AVEC \UCOUP DE PEINE

أولا : إنها لن تشك مطلقا فى غرضنا الحقيقى فى مصر اللهم إلا إذا تخلينا نحن عنه ، فإذا ما رأت تركيا أسطولنا فى البحر فربما تخشى فقدان كريت أو جزر الدردنيل أو القسطنطينية ، وعلى صعيد آخر فإن الفرنسيين إذا ما نزلوا الساحل المصرى واحتلوه فأى علاج لهذا لهو فى حكم المستحيل لأنه بدءا من هذه اللحظة ستكون السلطة ومفتاح الموقف فى أيديهم .

أما بالنسبة للقاهرة وداخل البلاد ، فإن المدد لا يمكن أن يصل إلا متأخرا جدا وبصعوبة بالغة لكنه يصل بطريق البر وليس بطريق البحر ، وهذا يعنى ضرورة اجتياز الصحراء حيث العربان من البدو يستطيعون إغلاق الطريق على مائة ألف رجل بفرق متتابعة تضم عشرين ألف رجل ، وهذه الطريق وعرة وليس هناك أخطر من اجتيازها بسبب الرياح التى تعميك برمالها ، وليس فى السنة إلا موسم واحد يمكن فيه اجتياز الصحراء فإذا ما مر هذا الموسم يكون من المستحيل الاجتياز إلا فى نفس الوقت من العام التالى .

ولن أتحدث عن إمكانية أخرى وهى احتلال الجيش المسيحى المناطق المتاخمة لسوريا والقريبة من الاسكندرونة ، فمن البديهى أنه سيقطع الطريق بين سوريا وفلسطين من ناحية وآسيا الصغرى من ناحية أخرى ، وعلي هذا فإن تركيا ستتخلى عن هذه الفكرة .

أما العدالة فهى تباع وتشترى ولهم فى هذا شهرة واسعة ، فلكم أن تقدروا بغض الرعية للقضاة وهذه وسيلة جيدة لتكوين الثروات ، والسلطان الحالى ابراهيم باع عملا بنصيحة المفتى والوزير - زخارف السراى كى يدفع مرتبات جنده ، أما كنوزه التى يخبئونها فى غرف منفصلة مختومة بخاتم أمين سر الضرائب وهى تحتوى على أشياء ثمينة مثل الأحجار الكريمة والملابس والسجاد وكل ما تتجاوز قيمته العملة المتداولة حيث إنه بهذه الطريقة يصعب حصر قيمتها اذا اقتضت الظروف . لأن الجيش التركى فى حالة إذا ما أراد أن يتجنب الصحراء والجبال سيكون مجبراً على اجتياح المزارع والحقول ، فى نفس الوقت الذى ستكون فيه عناصر جيشه المهمة مشغولة فى أوربا إما فى المجر أو فى بولندا .

وهنا تكون الفرصة سانحة أمام فرنسا لاجتياح مصر ، ففى حقيقة الأمر ليس هناك أبطأ من الجيش التركى خصوصا فى المناطق الصحراوية التى تشكل أغلب أقاليمه ، هذا بالاضافة إلى مشاكل التموين من ناحية ومشاكل النقل البحرى من ناحية أخرى، والجيش التركى المشتت فى الأقاليم الشرقية لبلاد بين الرافدين وسوريا والقـابادوس أصبح فى حـــالة ضعف شـديد حتى أنه

لا يستطيع الدفاع عنها ضد الشيتيين SCHYTES والفرس والجيورجيين . وهنا يمكن أيضا إلحاق ضررين فادحين بتركيا - أولا خسارتها لمصر وثانيا خسارتها للأقاليم الأخرى ذات الدفاعات السيئة .

وأخيرا اذا ما احتلت مصر فإنه من الممكن إغلاق حدودها البرية حتى أمام أعتى القوى . فعندما أخضع تيمورلنك سلطان تركيا تقدم أمام أبواب مصر بمائتى ألف رجل ، فكان كافيا ثلاثون ألف مملوك لردعهم وإلحاق الخزى بهم .

الفصل الثانى عشر

انحطاط الإمبراطورية العثمانية

D ECADENC DE L'EMPIRE OTTOMAN

إنه ظاهر أكثر مما نعتقد ، أن هذه الأمبراطورية تحتاج خصوصا إلى القوة البحرية ، وهذا يشكل نقطة ضعف فيها ، ويوما بعد يوم يهجرها سكانها وتنهار تجارتها . ان جسد الامبراطورية يتنامى بشكل مبعثر ، فآفة الامبراطورية والسر الذى ينهش فى أحشائها والذى أصبح كارثة تهددها أكثر من أى سبب خارجي آخر قد يضاف إلى هذا هو أن الأتراك بحكم كونهم عدوانيين دائما لا يمتلكون أبدا وسائل دفاعية ، ومن هنا تأتى قوتهم وأمنهم وتفوقهم فلا شىء يمنعهم من وضع كل ما فى حوزتهم فى هجوم معد ارتجاليا ، ولأنهم معتادون على الاعتقاد منذ قرون أن لا أحد يستطيع تهديدهم نتطلع إلى العناية أن تثبت لهما قريباً عدم صحة هذا الوهم الكبير ، فإذا آثرنا لهم بعض المتاعب الجادة فى مكانين مختلفين فى آن واحد فسيكون خرابهم محتما .

إن السلطان ذو ذكاء ضعيف ورجل جشع وعربيد ، وقد ترك للآخرين إدارة دفة الحكم فى الإمبراطورية ، وهو مكروه لدى سلاح الفرسان ولدى الانكشارية . أما المواطن العادى فهو فقير ولا يولى أهمية لذريته التى تقع على عاتقه . ومن هنا تأتى أخلاقهم السيئة مثل هجر النساء وتعدد الزوجات .

أما التجارة والصناعة والمصانع والثروة الحيوانية فكلها فى

أيدى اليهود ، والأتراك لا يستأثرون إلا بوضع الاستقراطية المزعومة والتى تستخدم كغطاء للبطالة المقنعة وشأنهم فى هذا شأن الاسبان، وأكبر ثروات السلطان يحصل عليها من أوربا عبر مصر .

وحسب العالمين ببواطن الامور فإن العقارات والثروات التى يملكها هؤلاء فى انحسار مستمر .

الفصل الثالث عشر

البحرية التركية لا يعتد بها

LA MARINE TURQUE EST INSIGNIFIANTE

لست أدرى أى اهمال أدى إلى ترك التعاليم الثمينة لسليمان العظيم التى هى فى حقيقة الأمر لو كان قد اتبعها خلفه بالإضافة إلى كل مواردهم البحرية لكان اليوم لهم الهيمنة على الأرض كلها .

وكما رأينا ، فإنهم اليوم مطرودون من الدردنيل بواسطة البنادقة ، مرتدون مرتعدون خلف أسوار القسطنطينية ، ليس عندهم ولا حتى شراع واحد .. ولأنهم يستخدمون حتى اليوم طريقة التجديف ، فإن أى نوع من الخشب يناسبهم ، لكن تنقصهم تماما السفن الضخمة . ويقال أن بعض بكوات الأرخبيل قد زودوا بحريتهم بمثل هذه السفن ـ لكن هذا لا يتجاوز الأربع عشرة سفينة ـ وهذه قوة لا يعتد بها خصوصا مع عاداتهم فى القرصنة التى تجعلهم يحفلون بالغنيمة ولا يهتمون بالبقاء فى البحر فى بارجتين هما كل ما يملكون .

الفصل الرابع عشر

انحطاط القوات البرية بشكل عام

L'ARMEE DE TERRE EST GENERALEMENT ABATARDIE

قديما كانت القوة العسكرية للإمبراطورية تتركز في القسطنطينية التي كانت تضم ترسانات عظيمة ، أما اليوم فإن كل شيء يعمل لسد الاحتياجات اليومية ، والباشاوات يتعاملون مع الأقاليم بمنطـــق البلاد المقهـورة ، وأهــل البلاد يرون أبناءهم وقد سيقوا كالعبيد البولنديين إلى القسطنطينية . وبسبب فساد القادة تشكلت ميليشيات مسلمة متمتعة بمزايا المحاربين ، وفيما مضى كان جنود الانكشارية يمتنعون عن الزواج ، واليوم فكلهم متزوجون يعملون بالتجارة والصناعة لاطعام أسرهم وأولادهم . وقد أثارتهم أخيرا حرب المجر وكادت تشعل فتنة بينهم . ونفس الشيء حدث من جنود سلاح الفرسان الاسباهية الذين ينحدرون من أصول آسيوية والسلطان الحالي الذي لا يرى إلا أنهم قتلة أبيه قد نزل بهم إلى مستوى الفقر بعد أن كانوا أغنياء وهم اليوم مضطرون للتكاتف لمقاومة الأعداء . وقد كانت ثورة حسن باشا الحلبي بداية لخسارتهم إذ انهم أيدوه في بادىء الأمر ، ويبلغ تعداد هؤلاء ـ عدا ميليشيات مصر التي تخضع لنظام خاص بها ـ نحو تسعة آلاف جندي في كل الأمبراطورية والانكشارية نحو عشرين ألفا ، واليوم يحاولون تشكيل انكشارية مسيحية الأمر الذي لم يكن معروفا من قبل . وقديما كان نظام التجنيد يتطلب ستة أو سبعة أعوام . أما اليوم فإنه في نهاية عام واحد يصبح المجند انكشاريا . وكانت المناصب

القيادية العليا تمنح استحقاقا ، أما اليوم فهى تمنح لأبناء العائلات الذين تعلموا فى القسطنطينية . وقد سرت اشاعات مفادها أن حرب المجر ما قامت إلا للتخلص من الانكشارية والفرسان ، ففى عام ١٦٦٤ قتل أكثر من ١٢٠٠ رجل به صفوة الجيش التركى فى موقعة سان جوتار SAINT GOTHARO وكان هذا تدبير الوزير الأكبر الذى لا يتورع عن تعريض أمن الإمبراطورية للخطر من أجل سحق هذه الميلشيات على أمل استبدالها بأخرى أكثر طاعة وخضوعا للنظام الجديد .

أما الجنود الاقطاعيون فهم يتكونون من عدد من أمراء الاقطاع ومعهم عدد من الخدم ، أما الاقطاعيون التيماريون الأوربيون فعددهم يبلغ مائة ألف رجل موزعون كالآتى : ستون ألفاً من بيجلير بياليك BEGLER BEYLICK فى بلاد الأناضول ، ثم ثلاثون ألفا فى قرمانيا CARAMANIE وسوريا وقبرص وما يجاورها ، ثم ستة وثلاثون ألفا فى أصقاع أخرى فى بلاد الفرس وما يتاخمها .

ومن هذا كله نرى انه لا القوات الموجودة فى أوربا ولا تلك المجاورة لبلاد الفرس تستطيع أن تهب لنجدة مصر لأنه لن يبقى لهم إلا خمسون ألف رجل ، فالتركى لا يغامر أبدا بكل موارده ، ثم إننا تحدثنا عن صعوبة الطريق وعن سهولة اغلاق مدخل مصر ، ثم

سحقهم فى الصحراء . وفى هذه الحالة ـ وعندما تتم هزيمتهم وقطع أوصالهم فى الصحراء لن يبقى لهم أى أمل فى إعادة تشكيل جيشهم أو النهوض من جديد . وقد قال يوما أحد العسكريين الممتازين وهو يارنوفيوس بوتوك JARNOVIERS POTOK فى عصر سليمان : إن الترك عندما يحشدون كل قواتهم لا يجمعون إلا ستين ألف رجل من القوات الخاصة وبشق النفس .

الفصل الخامس عشر

الانقسامات الداخلية عند الترك

DIVISIONS INTESTINES DES TURCS

فلنتكلم الآن عن مظاهر الإنحطاط الوشيك ، فعندما تفكر فى هذه الدولة الأكثر طغيانا والأكثر عنفا التى يمكن أن يتخيلها عقل ، وعندما تنظر إلى هذه السلطة المطلقة التى يمارسها رجل واحد ، رجل غنى ، وعندما تنظر إلى هذه العدالة التى يمكن شراؤها وإلى هذه الرعية التعيسة المغبونة إلى حد اليأس ، وإلى كل هذه الشعوب الغاضبة والجوعى حتى الموت ، وإلى هؤلاء الفقراء الهاربين إلى الصحراء من بطش أسيادهم ، وإلى مشاهد الجريمة فى قطاع الخدمات حتى من جانب العسكريين الذين يتمردون دون عقاب ، وعندما نرى هؤلاء الحكام غير الأكفاء الذين يدينون بصعودهم لمناصبهم إلى المصادفة وأحيانا إلى مفاضلات مفضوحة، وهم فى السلطة يعلمون جيدا عن طريق من سبقهم فيها إنها لا تدوم ، وكذا فهم لا يعملون إلا للثراء فقط وبأسرع ما يمكن على الرغم من أنهم وأولادهم يعلمون أن اليوم آت عندما يأمر الحاكم بجز أعناقهم وخراب بيوتهم .

وعندما نرى كل هذا يتساءل العقلاء لماذا يترك الله امبراطورية كهذه عدوة للمسيحية إلا لغرض لا نعرفه وربما حانت الساعة وقرر الرب أن ينظر إلى شعبه بعين العطف ، نعم ، نعم حانت الساعة إذا أردنا فالسلطان فقد فى عين الناس حرمة ذاته المقدسة التى

لا تمس ، وقد رأينا هذا مرتين فى شخصى عثمان وإبراهيم وكل وزراء السلطان يعيشون كما فى الأحلام أو كما فى تمثيلية ، وهم يشبهون النباتات الشيطانية فى الأرض لا يعرف من أين يأتون وماذا يفعلــون وفى أى شىء يســتخدمون ؟ وهؤلاء الرجال الذين لا قلب لهم يجهلون القلق النبيل بالمستقبل وبالغد وبالخلود . وقد رأينا بعضهم يحاول النهوض من هذا السبات العميق فكان أقل الجزاء الذى لاقوه هو الموت وهو يهدد كل من حاول نفس الشىء وبذات المصير .

أما البعض الآخر فهم كالمواشى الغبية LE BETAIL STU-PIDE تكاد تحنى رأسها دائما مفضلة العبودية بثقلها وعارها على شرف الخطر .

ونتيجة لهذا لا تجد أبدا فى هذه الأمبراطورية اثنين من الباشوات يتآمران معا ، فتجد دائما أحدهما يوشى بالآخر . أما الذى كان فوق سلطة الباشوات فهم الانكشارية ، وعندما حاول إبراهيم أن ينظمهم فى الطاعة قتلوه حتى السلطان الحالى حاولوا قتله عندما كان لا يزال طفلا .

وعندما أراد الوزير كوبروجلى COPROGLI التقرب من السلطان فإنه لم يفعل إلا أنه تخلص من الانكشارية بنقل العاصمة من القسطنطينية إلى اندريبول ANDRIPOLE بحجة مراقبة سفن

البندقية ثم شتتهم إما بإسكانهم فى مناطق بعيدة أو بإهلاكهم عن طريق ارسالهم إلى الحرب ، لكنه بإهلاك الانكشارية أضعف الدولة لانهم كانوا قوة لها . ثم أن هناك شيئا لم يسمع عنه من قبل فى هذه الدولة وهو أن هذا الوزير قد ترك فى شخص الوزير الحالى ـ وهو ابنه ـ وريثا لهذه السياسة ، وجعل السلطان يعتقد أن نجاته فى هذا الأمر يرتبط أساسا بوزيره ، ولنفس الغرض استطاع الوزير أن يشكل حرسا خاصا من مواطنيه الألبان المعروفين بهمجيتهم .. وكل هذا يمكن أن ينقلب ضد السلطان نفسه خاصة عندما ينهزمون فى مصر .. وقد قيل الكثير عن الخصام بين السلطان من ناحية وأمه وأخيه من ناحية أخرى ، لكن ليس عندى ما أقول فى هذا الموضوع .

وليس هناك شىء دائم الحدوث مثل تمرد الباشوات فسمعنا عن تمرد جـزيل GAZEL و زيليب ZEBIB و المـرابط MARABUT فى أفريقيا ، وفى عصرنا هذا رأينا التمرد الشهير لعلى باشا والى حلب الذى كان أول من سلح الصغهان SEGHANS والصيرغان SERGIENS ليقاوم بهم جنود السباهية والانكشارية ومثله أيضا فى هذا المضمار انشى باشا INCHI PACHA وحسن باشا وجميعهم حذوا حذو على باشا . ويجب أن نذكر أيضا تمرد والى بابليون الذى سلم مدينته إلى الفرس ، وأخيرا نذكر توريس

TAURIS والى جورجيا الذى حرض كل جنود اسباهية آسيا الصغرى وكان يحذو فى هذا حذو حسن باشا ثم مرتضى باشا MORTAZA PACHA والى بابليون ، ولو أحكم حسن باشا خطته لخسر السلطان الذى كان جيشه منهمكا فى حرب المجر .. ومن حسن طالع تركيا ان اثنين من الباشوات لا يتمردان أبدا معا والسبب فى هذا إنهما لا يجرآن على أن يتصارحا بما يفكران فيه ، كما ان صداقة حقيقية لا يمكن أن تنشأ بين روحين ولدا فى العبودية ومن نفس المريكة .

لكن إذا قام أمير من الخارج بمساعدة بعض الباشوات فى الداخل أى مجموعة من النابهين لعمل هذا المشروع ، فسـوف تكون هذه الوسيلة الوحيدة لإشعال النار فى نقاط مختلفة فى نفس الوقت ، وهذا ما يجب أن يحدث بالضرورة أثناء الحملة التى اقترحها .

وفى الواقع لست أدرى اليوم كيف أمكن لولاة كثيرين فى أماكن كثيرة أن يتحرروا فوالى البصرة يكاد يكون حاكما مطلقا ، وقد اضطر الباب العالى إلى وضع طرف ثالث بين والى حلب ووالى ديار بكر ، أما والى كوشابا فقد ارتد إلى الجبال . ولقد بدأوا يتيقنون أن الهاجس الذى وصل إلى حد المرض الذى يسببه الحبل الذى يرسله السلطان لهم كى يشنقوا به أنفسهم ليس إلا وهما .

إن سلطة الباشوات اليوم تكاد تكون مطلقة فى كل مكان ، والقوة الوحيدة التى تجمعهم هى ضعف ويأس شعوبهم لأن الجندى منهم لا يستطيع أن يعيش بمفرده فإذا ما تجمعت قوى خارجية واحتلت الباب العالى فثورة الباشوات ستكون حتمية حينئذ وربما سيكون من السهل على جيشنا اقناع الجيش المصرى بتسليم مصر مقابل ترك ثرواتها له ، ففى حقيقة الأمر ليس لدى هذا الجيش أى حب لمصر والوالى لا يحتفظ بالبلد إلا بسبب الخوف الذى يصل إلى حد العبودية من الحبل الذى ينتظره فى القسطنطينية ، وهو لا يفكر أو يتعامل مع الأوربيين إلا بعد تفكير طويل ، وهو فى هذا يعرف إنه يمكنه العيش معهم فى وداعة وأمان ولا يجب الاعتقاد بعداوتهم للمسيحيين لأن ليس لهم دين .

الفصل السادس عشر

معاونة مسيحيي تركيا

CONCOURS DES
CHRETIENS
DE TURQUIE

هؤلاء سيكون لهم نصيب كبير فى هذا المشروع العظيم . إن مدن القسطنطينية ، القاهرة ، القدس ، أزمير تضم عددا كبيرا من الأوربيين المضطهدين والمستضعفين ، هؤلاء سيستقبلون بود القادة الفاتحين ، ونعلم أنهم لا يتشكلون فقط من صناع وتجار ولكن أيضا من مزارعين مسيحيين منتشرين فى كل أرجاء الامبراطورية ، وهؤلاء المزارعون يتجمعون فى الغابات والجبال والأماكن المنعزلة مثل ارمينيا وكابادوس وسوريا ومنهم الموارنة والأكراد في أوربا ، أما سكان البيلوبونيز والمورة والالبان والبلغار فهم شعوب قليلة الطاعة ولا ينقصهم إلا الزعماء والفرصة للخروج من عزلتهم والمطالبة باستقلالهم . ولن اتحدث عن جزر قبرص ، وليتبوس وليمنوس LESBOS ET LEMNOS وكريت CANDIE وثيو CHIO وبلاد بين الرافدين وميديا LA MEDIE وارمينيا المكتظة بالاكراد ، أما الاقباط فهم المسيحيون من أصل مصرى . وقد رأينا شعوبا تئن تحت نير الاستعباد خرجت تغزو بحفنة من الرعاة امبراطوريات واسعة . هكذا فعل العرب والتتار والاتراك أنفسهم ، وقد اعطانا جورجوفيل GARGVILLE الذى اعتزل فى صحراء أناضول جرامانيا فكرة جيدة عن حالتهم وقوتهم ، ومن هذا الوقت لم يتغير شئ اللهم إلا أخلاقهم التى أصبحت أكثر وحشية والولاة أصبحوا يعارضون أن يتحول المسيحيون إلى أتراك حتى لا تنخفض موارد الدولة .

وفي موقعة أجرا AGRA وردت الانباء عن هزيمة الاتراك ، ففى التو هرع الالبان والابيروت واللاليرون إلى السلاح ، أما الترانسيلفانيا والفلاشى ومولياڤيا وجورجيا فعينوا على رأسهم زعماء مسيحيين، وحكام كروستان يعرفون بالسناجق وهم مسيحيون . ولنذكر هنا أن ملك البرتغال كتب إلى اكزينيس أن مسيحيى السودان المصرى مستعدون لعمل أى شئ إذا ما رأوا بريق سلاحهم فى أرضهم ، ونعلم أن الموارنة تخلصوا بالقوة من هيمنة المسلمين أما جيرانهم الدروز فهم البقايا التى تركها مسيحيو أوربا عند حملاتهم في فلسطين.ومنهم ينحدر أمراء صور وصيدا وكلهم مستعدون للنهوض لصالح المسيحيين ومنهم الأمير فخر الدين الذى رحل إلى ايطاليا من أجل هذا الهدف يسأل أمراءهم لأنهم أكثر شجاعة للذهاب لغزو مصر وقبله أمير من أمراء العرب رأى أن ليس هناك بطل يضطلع بهذه المهمة فأرسل الهدايا سرا إلى ملك أسبانيا واضعا فكرة التمرد بعين الاعتبار ، وأخيراً أظهر أقرباء وخلفاء لفخر الدين الاستعداد الطيب وعندنا الدليل على هذا .

وأخيرا ، فاعلم أنه قد تسرب إلى السرايا نفسها بين الانكشارية والفرسان فئة نصف مسيحية والتى يراها الفطناء مبشرة بنتائج طيبة للإنسانية لأن الرب الحقيقى بدأ يسود فى قلب الأعداء .

الفصل السابع عشر

الانشقاق بين الاتراك في مصر نفسها

DISSENSIONS DES TURCS EN EGYPTE MEME

قبل أن نترك هذا الفصل عن الانشقاقات يجب أن أقول شيئا عن هذه الخلافات :

إن الحكم المصرى موزع على اثنى عشر سنجقا أو بك BEY ولم يكن من السهل انتزاع الحكم من العائلات القديمة ، لذا أصبح وراثيا . إن البكوات هم أسياد الفرسان الاقطاعيين وعندما يصبح هؤلاء أقوياء ويسببون الآلاف من النزاعات الصغيرة ولا يتورعون عن الاستئثار بسلطات الباشا بل ووضعه فى السجن ثم يطلبون واحدا آخر من السلطان العثمانى الذى يكون مضطرا أن يتغاضى عن ذلك لأنه لا يستطيع معاقبة مرتكبيه وإلا أدى ذلك إلى تعريض السلطنة نفسها للخطر . والقلاقل دائمة الحدوث فى مصر ويشهد على ذلك تمرد أحمد باشا والى مصر العليا عام ١٦٦٠ (١) .

والجدير بالذكر أنه أثناء الزلزال (وهو شئ نادر الحدوث فى مصر) (٢) وعند ظهور المذنب عام

---

(١) هذه الاحداث التى شهدها جنوب مصر أواخر عام ١٦٥٩ واستمرت حتى ١٦ يونيو ١٦٦٠ تزعمها محمد باشا وليس أحمد باشا كما يقول ليبنيز ، وربما يعود الخلط بين أحمد ومحمد إلى أن النطق اللاتينى للاسماء التركية AHMET أى أحمد و MEHMET أى محمد يكاد يكون متقاربا .

على أية حال هذا التمرد انتهى بشكل دموى عندما سحق جيش الحامية العثمانية بقيادة والى مصر غازى عجمى باشا التمرد ثم شنق الوالى نفسه وأرسل رأسه إلى اسطانبول لأن التمرد قام فى عهده .

(٢) الاستدراك بين الحاصرتين من ليبنيز نفسه .

١٦٦٤ (١) رأى الناس فى هذه الظواهر علامات على قرب حدوث ثورة فى مصر . وفى واقع الأمر فإنه فى أثناء هذا حدثت مؤامرة العرب الذين كانوا يزودون الجنود الاقطاعيين وجيرانهم بالسلاح وكانت هذه ميليشيات تزعج الاتراك أنفسهم فلا شئ يوقظهم ولا شئ يردعهم عن السرقة على طريقة التتار ، كما أنهم مستعدون للاتحاد ضد أى عدو خارجى إذا ظهرت لهم غنيمة مشتركة وليس ضد هؤلاء الذين يدافعون عن أراضيهم ولا يقدمون لهم أى نفع لإرضاء أطماعهم . أما بالنسبة للانكشارية وبقية جنود الجيش المصرى فلا يعادل عدم مقدرتهم على الطاعة إلا خيبتهم فى القتال.

ومنذ مائة وخمسين عاما لم تر مصر عدوا واحدا اللهم إذا احتسبنا هؤلاء الاعداء الذين يقضون مضجعها والذين يتباهون بأنهم يعادلون جيشا رغم أنهم لا يتعدون العشرة آلاف رجل . ومع هذا يجب القول أنهم أقوياء إلى درجة أنهم يجرأون على وضع الباشا فى الحديد mettre le pacha dans les fers وذبح البكوات ثم زعزعة القوات التى أرسلها السلطان لعقابهم .. من أذن يشك فى اندلاع تمرد شامل وعدم إمكان الترك نجدة مصر فى حالة ما إذا وقع خبر الغزو الجديد ..

(١) ظهر هذا المذنب عام ١٦٦٩ وليس عام ١٦٦٤ كما يقول ليبنيز .

الفصل الثامن عشر

جيران مصر غير الخاضعين لتركيا

DES VOISINS DE L'EGYPTE NON SOUMIS A LA TURQUIE

لنر الآن فيما يخص هذا الجانب ما يجب أن نأمله وما ينبغى أن نخشاه . فى وسط الامبراطورية التركية نجد العرب والاحباش الدناقلة وأهل نومية وشعوب افريقيا الأخرى ، أما فى الغرب فنجد جورجيا وفارس ونعرف مسبقا أن العرب يكرهون الاتراك الذين يسيئون معاملتهم وينتظرون يوم الخلاص منهم . وفى لاغى الواقعة على الخليج الفارسى كما فى البصرة على الخليج العربى لا سلطان للباب العالى ، حتى أن ملك العرب البدو يعتبر أن الاتراك أعداء له ولهذا فأنه بانتشاره فى الصحراء كل يوم يخفى آبار الماء حتى لا يستولى عليها الاتراك . أما سوريا والجزيرة وفلسطين ومصر فالثورة فيها فى حالة اختمار FERMENTATION . وقد تحدثنا مسبقا عن المقترحات الذكية التى عرضها أمير عربى على ملك اسبانيا ثم اقتراحات أمير آخر مع أمراء ايطاليا ، فالفرصة سانحة إذن إذا استطعنا أن نستغلها . أما النوبيون والدناقلة فقد كانوا فى بادئ الأمر مسيحيين فإذا كانوا قد فقدوا إيمانهم فهذا يعزى إلى خطأ المبشرين وليس إلى عشقهم لمحمد ، لذلك سيكون من السهل كسبهم إلى صفنا فى حالة ما إذا تحركنا .

أما البلاد التى تتاخم دنقلة وسنار فهى بلاد الحبشة وهى بلاد ترخص فيها تجارة اللحم البشرى - أى الرقيق - وهى تقايضنا به مقابل الاحتياجات الصغيرة للصناعة الأوربية ، وبهذا سيكون

لنا جيش إضافى نواجه به الصدمة الأولى لقتالنا مع العدو ، فالحبشة فى هذه الظروف تستطيع أن تساعدنا ، والبرتغاليون يستطيعون أن ينقلوا لنا عن طريق البحر مساعدة هؤلاء .. يبقى شئ آخر هو أن الاحباش مرتبطون بالاقباط رباطا أخويا ودينياً ، هذا بالاضافة إلى ورعهم وحبهم للأرض المقدسة التى يشرفون بالحج إليها – الزيارة – رغم ما يلاقونه من عنف واضطهاد الاتراك . كل افريقيا ستزودكم بالرجال بالإضافة إلى أنكم ستملأون سفنكم بالمرجان واللؤلؤ الصناعي وبالسكاكين وبالمقصات وأشياء أخرى مماثلة . وليس من شك فى أن الأحباش سيزودوننا ببضعة آلاف من الرجال لمعاونتنا فهم يرسلون دائما – وفى يوم واحد – عدة مئات لسوق النخاسة فى القاهرة لبيعهم ، هؤلاء العبيد رغم أنهم لا يجيدون فن الحرب فهم يتميزون بتحمل الشمس والطقس ، لذا يمكن استخدامهم فى صد الضربة الأولى للعدو بحيث أنه إذا كان عدد الجيش المسيحى خمسين ألفا يمكن أن نرفعه إلى مائة ألف عند إضافة هؤلاء العبيد أو عند أضافة العرب وأهل نومية الذين سيأتون إلينا آملين فى الغنائم إذ أنه من العبث الاعتقاد بأن هؤلاء القوم يعاونونا لأهداف دينية أما الجيورجيون فى الحرب فإنهم سيفعلون ما يفعلونه الآن فى السلم ويفعله الفرس ، فإنهم سينزلون بهم خسائر فادحة كما فعل الشاه عباس الذى هزمهم فى مواقع عدة ثم استولى على بابليون وأنهم يضمرون لهم حقدا أسود ولا ينتظرون إلا إشارة البدء من جيشنا .

الفصل التاسع عشر

جيـــران فرنســــا

DES VOISINS DE LA FRANCE

تحدثنا عن جيران مصر ، لنتحدث الآن عن جيران فرنسا . فممن يجب أن نخاف ونحذر ؟ فلنر أولا الامبراطور وأقاليم الامبراطورية . فالامبراطور حاكم مستنير متزن وإيجابى يفضل التأنى لا التسرع وأهدافه التى يرنوها لا تقف أمامها أية دعاية ، وهو يثبت أنه ليس ضد حرية هذه الأقاليم بل أنه قد ذوب سلطته فى المجالس النيابية وهذا شئ طالما أخاف سلفه ، وفى نفس الوقت أظهر لهم أن بدون سلطته تصبح ارادتهم حبة رمل دون اسمنت .. وهكذا فأنه بهذه الطريقة رفع غيرته من اسرته إلى مرتبة المنافسة ضد نفسه ، وهو إذا ما شرع فى أمر اتمه ، كما أنه يوفر الأمن لامبراطوريته سواء ضد الترك أو ضد السويديين ، وهو بغزوه لمصر وبنجاح هذا الغزو ينهى أي خوف من أى عدو للإمبراطورية سواء كان أوربيا أو آسيويا ، من المؤكد أن لا أحد سيعارضه فى هذا المشروع لأن لا أحد يشك فى أنه يرغب فى صدام مع الاتراك لأن كل جانب يرهب الآخر .

ولكن قد نتساءل : وإذا حدث أثناء هذا أن فرنسا زودت الامبراطور ببعض العون ولو بالمال لزيادة عدد قواته فى المجر وذلك لمساعدته على سحق المتمردين فإن الاتراك فى هذه الحالة سيكونون مجبرين على ترك آسيا . أما من ناحية بولندا فلا خطر أبدا ، ذلك لأنها مهددة من تركيا والقوزاق واصدقائهما من تخلوا

عنها فهؤلاء الذين كسبوا الحرب ضد المسلمين فى موقعة شوتيم قد خسروا فى حرب السويد ما اشتهروا به من شجاعة وفداء ، والقوزاق أصبحوا لا يطاقون تحت حكم الملك بيا الذى لا يطيقونه بدورهم قبل كل شئ ، يبقى الآن الفرق الأخرى ومن العبث أن نخدع أنفسنا باعتقاد أن التتار والقوزاق أنفسهم لن يسمحوا بضرب بولندا خوفا من أن يصبح الاتراك جيرانا قريبين لهم . إن هذه الشعوب لا تعرف إلا مصالحها الآنية فإذا لم تتعارض فأن الترك يستطيعون غزو بولندا كلها حتى فيستوك ، وليس هناك اذن ما نخافه من بولندا بل يمكننا أن نأمل منها - إذا ارادت فرنسا أن تقاوم تركيا بصلابة ، وهكذا فإن كل ما يتعلق فى هذا الموضوع بفرنسا يتلخص فى ضرورة مساندة الملك . وبهذا يمكن أن تنضم مملكة موسكو إلى الامبراطورية وهنا لن يكون أمام تركيا إلا خيار ابتلاع قواتها فى حالة إذا ما هاجمناها من الخلف وعندها قليل من المال يكفى لمساعدة بولندا ، وهذا المال سيكون فى مكان أفضل فى بولندا خيرا من أن يقع فى أيدى الانجليز الذين يمكن أن يتحولوا من يوم لآخر إلى اعداء لك ، فمن مصلحة الامبراطورية إذن أن تساعد بولندا إذا ما ارادت أن تعتمد على تماسك وإخلاص فرنسا .

أما مملكة موسكو فسوف تساعد بولندا وهناك ما يدعو إلى الاعتقاد بذلك لأنها سترى كل الشر فى احتلال الأتراك للمجر ،

ومن ناحية أخرى يمكن أن تعترض انجلترا وهولندا على الحملة الفرنسية على مصر ، فلنتكلم أولا عن الهولنديين فهم على أكثر الاحتمالات يستطيعون الاتحاد مع الاتراك للوصول بسفنهم إلى المتوسط وهذا خطر عندما نعلم أن الأتراك لا يملكون صناعة بحرية فالحاجة إذن ستكون حاجتهم كما حدث فى الماضى مع فرانسوا الأول . ثم أن إلحادهم (١) SOCINIANISME الذى يرسخ فيما بينهم والذى يصبح أقل عداء للترك منه إلى الكاثوليكية .. إن قوة هولندا تكمن فى تجارتها خصوصا مع الشرق وسيكون من الصعب على فرنسا فى الظروف الحالية أن تنتزع منها هذه التجارة حتى فى الهند نفسها فلنترك هذا لانجلترا أو البرتغال . أما إذا امتلكت فرنسا مصر فسيكون هذا أفضل لها من امتلاك مدغشقر العقيمة التى ليست فقط أبعد من مصر بل أفضل منها سورانا SORANA فالأولى تمتلك مركزا هشا أما الثانية فانطلاقا منها يمكن السيطرة على الهند كلها لكن هذا ليس له قيمة لأنه ليس لها ممتلكات هناك ، وهنا يكفى لها أن تحوز مصر التى توفر على السفن الدوران حول افريقيا لكى تجذب إليها كل تجارة الهند .. وهذه هى الوسيلة الوحيدة لانتزاع عرش التجارة

(١) إلحاد ليست الترجمة الحرفية لكلمة SOCINIANISME لأن هذه الأخيرة أتت من SOCiN وهو مصطلح دينى إيطالى وكان يدعو إلى عقيدة تتعارض مع ألوهية المسيح ومع فكرة التوحيد بشكل عام .

الهولندية فبالقوة لن نستطيع عمل ذلك اللهم إلا إذا اتحدنا مع انجلترا والبرتغال وهنا سيكون المكسب لهم والتكاليف علينا .. وباستعراض تاريخ هذا التنافس نجد أن أية دولة لم تستطع أن تنافس هؤلاء الهولنديين المقترين إلى حد الشح والذين يرزقون بالكاد شأنهم فى هذا شأن اليهود إلا ما يكاد يغطى نفقات حياتهم الفقيرة .

لم يبق إذن إلا وسيلة واحدة مباشرة لتحقيق هذا الهدف وهى وسيلة نمتلك كل مقوماتها ألا وهى احتلال مصر والباقى معروف بشكل بديهى فلن يعارضوا حملتنا معارضة جادة وإن استطاعوا فلن يكون إلا بشكل متأخر ، وثانيا عندما تتحدد أوربا وأقصد البيتين الحاكمين فى فرنسا والنمسا ضد الامبراطورية العثمانية لن تقف أية قوة أخرى فى وجه هذا المشروع ، اضف إلى هذا ضعف الاسطول الهولندى فى البحر المتوسط . أما بالنسبة للغزو فلن يكون هذا شيئا سهلا فلانه تنقصهم القوات البرية والضباط القادرون على القتال لن يكون أمامهم إلا المقاومة العاجزة ضد فرنسا فى حرب لن تساندهم فيها أوربا بايجاز لا انجلترا ولا هولندا ولا أية قوة أوربية أخرى تستطيع منعنا من القيام بالغزو .

أما البرتغاليون فيساعدوننا فى البحر الأحمر عند النزول على الشاطئ وكذلك الأسبان بشكل مؤكد ، وعلاوة على التفكير فى

استبعادهم فإن سعادتهم ستكون كبيرة فى التخلص من الخوف من الاتراك ثم الاسهام فى خلاص الجنس البشرى والمسيحية والمساهمة فى ارساء دعائم وحدة صلبة دائمة بين القوتين العظميين في أوربا ، وأكرر وحدة صلبة لأنها قائمة على وحدة المصالح . أما الدانمارك فلا يهمها إلا أمنها وأمن المانيا ، وبالنسبة للسويد فستخضع لارادة [1] الملك المسيحى الراغب فى التجديد والتوسع ، ولذلك ستقف إلى جانب فرنسا .

وبمناسبة ما يقال عن رغبة هذا البلد فى لعب دور كبير فى ألمانيا يجب ألا نصدق ذلك لأن كل أمم أوربا ستتسلح وتقف ضدها . فإذا ما قام البولنديون بقتال الأتراك بمساعدة الملك المسيحى هنا ستجد بولندا خلاصها والسويد مصلحتها وفرنسا النجاح وتركيا الخسارة .

---

(١) يقصد لويس الرابع عشر .

الفصل
العشرون

الأمن العام للحملة ينشأ مما شرحناه منذ قليل

LA SECURTT`E PARFAITE
DE L' EX
· La s`ecuit`e Panfaite
ITION RESULTE DE CE
QUE NOUS VENONS DE
DIRE

لأنه لا يخشى جانب أحد فى أوروبا إذا نسقت النمسا وفرنسا جهودهما ، فالبابا ورجال الدين سيقومون بواجبهم وإيطاليا عن بكرة أبيها ليس هناك ما يسعدها إلا هذا ، لكن لنفترض الأسوأ ، من يستطيع أن يمنع فرنسا من التخلى عن الموضوع عندما ترغب فى ذلك ؟ وتركيا لن تلحق بها بشكل أو بآخر إلا بعد الاستيلاء على جيجلى ثم تموين كريت ، ففرنسا رابحة فى كل الحالات فقضيتها عادلة أمام الله وأمام الإنسانية وسوف تعلن بشكل حاسم حسن نيتها ، كما سيكون لها حق معارضة منافسيها ، بل سيكون من السهل عليها استعادة رضاء الباب العالى لأن هذا فى مصلحة الجانبين والعودة مأمونة والبحر مفتوح ، بل فى حالة افتراض أسوأ الظروف مثلا خسارة أسطول أو فقد جيش أليست فرنسا أكبر من تهزها نكبة كهذه ، وبغض النظر عن حسابات الحيطة يمكن القول إن الفرصة فى انتزاع غنيمة كهذه تستحق تماما المخاطرة بجيش بأكمله ، وحتى هذا الفرض فهو مردود لأنه لن يبقى أحد على ظهر سفينة فى البحر بل ليس لنا أن نخشى ما جرى للكردينال بيلاچ (١) ولسان لويس . إن مزايا النظام والطاعة والحيطة التى تتميز بها أركان جيشنا والتى امتحنت بها فرنسا قدراتها عشرين مرة تجعل من الصعب المقارنة بين القدرات

---

(١) الكاردينال بيلاچ القائد الروحى لحملة جان دى بريان على دمياط ويعتبره المؤرخون السبب الرئيسى لفشل الحملة على مصر .

المتواضعة لعصر سان لويس وقدراتنا اليوم ، فهو كان مسلحاً بقوات محدودة وكان الأعداء يحكمون السيطرة على البحر والنيل فإذا ما دخل سان لويس عمق الأرض المصرية فقد السيطرة على مؤخرته أى على الساحل ونقاط التراجع وأخيرا ، فإن المقذوفات النارية التى كانت تسمى حينئذ FEU GREGEOIS كانت السر وراء انتصار العرب الذين كانوا ينحدرون فى معظمهم من الشراكسة العتاة ، وهؤلاء تدربوا فى مصر على الحرب بشكل متواصل وكانت سواحل مصر منيعة وكل هذا لم يعد له وجود اليوم.

أخيراً يجب القول إن الحملة ليست فقط فى مصلحة الدولة بل إنه الشرف نفسه اللهم إلا إذا رفض الملك نفسه الدخول فى عملية غير مضمونة ، وعلى أية حال فإن سمعته لن تضار فى أى شئ كما أنها لم تضر عندما تراجع فى ديجيلى وفى كريت . يجب إذن المحاولة لمرة ثالثة فى مصر – وهذه المرة لدى إعتقاد إنكم سوف تربحون وانتهى .

الفصل الواحد والعشرون

إن الوقت اليوم ملائم تماما للقيام بحملة علي مصر وربما إذا فلتت الفرصة فشلت الحملة

LEXPEDITOIN D' EGYPTE
EST
AUJUORD"HUI
PARFAITEMENT
– OPPORTUNE ET NE PEUT
ETRE L' OCCASION UNE
– FOIS MANQUEE SERAIT
ELLE PERDUE

إن فرنسا تسعى إلى السيادة وإمتلاك التجارة وخصوصا خراب هولندا ، ويطمح ملكها إلى مجد جديد بحاكم عظيم - فى مصر كل هذا مضمون له ، وعلاوة على هذا تبنى إمبراطورية فى الشرق ، وهو مالا يجب أن ينسى بسبب نتائجه الكبيرة ، إنها الحرب مقدسة الغايات حيث ترمى إلى إعمار الأرض وهو شئ يرضى به ميكليا فيلى نفسه ، وكل (١) المسيحية ستدين له وفى المقام الأول سيضم إليه إيطاليا وألمانيا وهما دولتان تحتاج فرنسا إلى تقدمهما وتعاطفهما . إن الحاكم الذى يأمل أهدافا عظمى كهذه يجذب إليه كل ما تملكه أوروبا من رجال عظام وعقول متميزة وتصبح فرنسا مسرح المجد الحقيقى ومن يصبح بعدها هدفا لشكوك أوروبا .

---

(١) المقصود بالطبع البلاد التى تدين بالمسيحية .

الفصل الثانى والعشرون

وأضيف أنه في كل الأحوال يجب أن يكون المشروع ناضجا

J' AJOUTERAI QU' ELLE
TOUTEFOIS
DOIT - ETRE MURE

كل شئ جاهز للحملة البحرية ،فالمناطق الساحلية تقدم من الموارد أكثر مما ينبغى ، وإذا كنا نريد أن نتمتع بالسلام من أجل خير أوروبا ما أحسنه من جهد نعطيه لقيمة الحرب تحفظها به من التدهور ، والملك اليوم هو حكم أوروبا فى السلم والحرب وربما يأتى زمن لا يكون فيه كذلك ، فعلى سبيل المثال إذا ما أتحدت انجلترا وهولندا مع النمسا هنا يكون الخطر مانعا لفرنسا من أن تقوم بمثل هذا المشروع . لكن لنفترض أن الأشياء فى هذا الموضوع لن تتغير ، وبالمقابل فإن مصر وتركيا ستتغيران ، فمن المؤكد أن الأتراك - وعلى رأسهم الصدر الأعظم - يتمرنون بكل مواهبهم على إحداث إصلاحات ، وقد تعلموا مسبقا فنوننا الحربية وعندها سيتعلمون علومنا البحرية وتساعدهم فى هذا الطبيعة وبعدها سيستفحل شرهم ، فإذا ما وصلت الأمور إلى هذه النقطة سيرتج العالم المسيحى وسيكون الوقت قد فات وسيكون جهد ضائع أن نفكر جديا فى هذه المشاريع التى ننظر إليها بعدم اكتراث ، فما المدهش فى هذا إذا ما ارتدى الأتراك عمامة أليس لهم رءوس مثل رءوسنا ؟ فإذا ما خطر ببالهم مرة تحصين مصر - وهو أمر يستغرق عاما من الزمن - سنقول وداعا للأمل فى المسيحية التى أراها مهملة ووحيدة .

الفصل الثالث والعشرون

بعد هذه الإيضاحات هل أراني في حاجة للكلام عن مشروعية الخطة

APRES CES EXPLICATIONS ;
AI - JE LE DROITAI - JE LE DROIT
DE CETTE EXPLIFATION ?

ما أكثر عدلا من حرب مقدمة ، مشروع لخير الإنسانية ومصلحة المسيحية وخلاص التعساء الذين يرجون مساعدتنا من أجل القبر المقدس (١) ومن أجل الانتقام من غطرسة وإهانات البرابرة والتى عانت منها فرنسا نفسها ، ومن ناحية أخرى لا أعتقد أن هناك اتفاقات خاصة تربط فرنسا بالباب العالى ، فإذا ما كانت الحملة على كريت ود يجلى مشروعة فالحملة على مصر ليست أقل مشروعية من هذا أو ذاك . وفى الميزان الذى سوف تزن فيه حكمة الملك هذا المشروع يجب أن يفكر فى خلاص الآلاف من البشر ، بل إن السماء نفسها تنتظر قراره ، فهنا هنا المجد والمآثر والقيم والإيمان ، وهنا التكفير عن سىء الأعمال ، هنا أخيرا الخلاص .

(١) المقصود بالطبع قبر السيد المسيح وهو تعبير مجازى يعود للعصور الوسطى والحروب الصليبية ويعبر به عن مدينة القدس .

الفصل الأخير

بدون عنوان فى النص الأصلى

أعتقد أنه لم يكن أبدا شرف الرب وشرفنا هكذا معنيان ، وأنه لم يكن أبدا لدينا هدف أكثر عدلا ولا أكثر قداسة قد خطر على الفكر الإنسانى .

إن التعبيرات تعجز عن الخوض بعيدا فى هذا المجال ، وتتوارد على الخاطر النتائج الهائلة التى ستثمر عنها هذه العملية بحيث تعجز عن التعبير عنا أية لغة . أن هذا لهو كمال الفطنة وهو على قدر النفوس الكبيرة التى تنير وتدير شئون الإنسانية ، وعلى عاتق هؤلاء الذين يستطيعون بنظرة عين الإحاطة بكل شئ . وكما هو منطوق فى الكتب الكبرى ولم يبق لنا إلا أن نرجو الله أن يرشد عقولهم فى هذا الامتحان ، فمن أجلنا ، ومن أجلهم لم يكن الله ليقدم نعمة أكثر وضوحا .

هذا الملحق الخاص يجيب للقارئ على سؤال مهم قد يطرحه، ما مصير المشروع بعد وفاة صاحبه ورحيل من كان موجهاً إليه ؟ وإليك أيها القارئ العزيز الإجابة على هذا السؤال .

عندما توفى ليبنيز بالشيخوخة أو بالحسرة أو بالاثنتين معاً عام ١٧١٦ أى عاماً واحداً بعد وفاة لويس الرابع عشر كان مشروعه قد مات سياسياً بموت صاحبيه إلا أن الفكرة - شأنها شأن أية فكرة - لا تموت برحيل صاحبها ، صارت حلماً كبيراً يداعب خيال ليس رجال السياسة، بل رجال الفكر والفن والأدب .!

نعم ، أعاد مشروع ليبنيز مصر إلى أذهان مفكرى وفلاسفة ذلك الزمان فى فرنسا وأوربا بعد بيات شتوى طويل سببه ظلام الاحتلال العثمانى لمصر عام ١٥١٧ الذى جعل من وادى النيل مجرد ولاية عثمانية طالما خلط بسببه فنانو أوربا وأدباؤها بين ما هو مصرى صميم وبين ما هو تركى عثمانى .

على أن ظاهرة عودة مصر كمصدر إلهام فنى وفكرى إلى عالم الفكر والفن الغربى أوائل القرن الثامن عشر كانت وراءه عوامل أخرى كثيرة ومعقدة ألخصها للقارىء فى اثنين فقط .

١ - ارتباط ظاهرة المد العثمانى فى أوربا بالإسلام مما شجع ظاهرة الارتحال إلى الشرق لاستكشاف عالم الإسلام .



الدوق دى شوازول من أعظم رجال السياسة فى فرنسا وصاحب فكرة تبنى مشروع ليبنيز لغزو مصر وأول من أرسل رجاله للتجسس فى مصر

٢ – الدور الذى لعبه شوازول Choiseul فى العمل على تطبيق مشروع ليبنيز .

أما فيما يخص العامل الأول فقد كانت السطوة العثمانية تحمل فى طياتها معانى وأخيلة كثيرة ارتبطت فى الذاكرة الجماعية الغربية بالإسلام والرسول وبالحضارة الشرقية بشكل عام . وجاءت هزيمة العثمانيين أمام أبواب ڤيينا عام ١٦٨٣ وذلك للمرة الثانية[1] لتعطى للذاكرة الجماعية الغربية مادة خصبة وهائلة لإعادة الروح إلى فنونه وآدابه مما ساهم – ضمن عوامل أخرى – فيما سيعرف باسم «عصر التنوير» le siéle des Lumiéres فيما بعد وطوال القرن الثامن عشر .

ولابد هنا أن ألفت نظر القارىء إلى حادثة مهمة ، وهى أن هزيمة العثمانيين أمام أبواب ڤيينا ، أو انسحابهم ، قوبل بفرح غامر فى أوربا كلها ، إلا فرنسا ، التى أبدت تحفظاً بل – وهذا ما ألفت إليه نظر القارىء – إن لويس الرابع عشر بعد رفضه لمشروع ليبنيز اختار هذه اللحظة بالذات ليجدد مع الباب العالى اتفاقية

(١) كانت المرة الأولى عام ١٥٢٩ ، وربما كانت كلمة هزيمة غير دقيقة فى هذا السياق ، لأن الاتراك لم يُهزموا فى المرتين وإنما انسحبوا للعودة مرة أخرى بشكل أفضل وهو تكتيك عسكرى معروف فى حروب العصور الوسطى ولكن فى الغرب يستبعدون كلمة انسحاب لأسباب معروفة .

«الامتيازات» Capitulations التى تنظم أوضاع الأوروبيين المسيحيين فى الأراضى العثمانية[1] ، واحتفلت باريس بذلك احتفالاً عظيماً دُعى اليه عظماء بلاط الملك الشمس[2] - كما كان يلقب لويس الرابع عشر - من رجال دولة وفنانين وفلاسفة وأدباء وكلنا يعرف كيف كان بلاط لويس الرابع عشر مدرسة بأكملها فى الفكر والفن ، من هذا البلاط خرج وتخرج كل من حملوا اشعاع النور فى عصر التنوير ، وكل من حمل - وبالسخرية القدر - أفكار العدل والحرية والمساواة التى ستشعل الثورة الفرنسية فيما بعد ، وقد اعطت هذه الاحتفالات العظيمة بالإضافة إلى تراجع الجيوش التركية امام ڤيينا لمفكرى وفلاسفة فرنسا الرغبة لاستكشاف ثم تحليل عالم الشرق ودنيا الإسلام ، فما أن مرت سنوات قليلة حتى ترجم جالان Galland عام ١٧٠٤ «ألف ليلة وليلة» ليكتشف الغرب هذا الكنز الهائل من الصور والأشعار والحكم والأمثال الشرقية وقد أدى النجاح منقطع النظير لهذه الترجمة إلى أن مشاريع ترجمة عيون الفكر العربى والشرقى صارت من موضات هذا العصر وليس أدل على ذلك أن دى رييه Du ryer أعاد طبع

---

(١) كان الاتفاق قد وقع قبل مائة عام من هذا التاريخ أى عام ١٥٦٩ بين فرانسوا الأول والسلطان العثمانى .

(٢) بالفرنسية Le Roi - SOPeil



ديدرو صاحب أول موسوعة فى فرنسا والغرب تنشر معلومات وحقائق عن تاريخ وشعب مصر ضمن اهتمام فلاسفة عصر التنوير بمصر

ترجمته للقرآن فى نفس الفترة رغم أنه كان قد أصدرها لأول مرة عام ١٦٤٧ فى باريس تلك الترجمة التى تعتبر بحق أول ترجمة غربية للقرآن[1] ، ثم يصدر العملاق مونتسكيو Montesquieu عام ١٧٢١ كتابه الشهير «رسائل فارسية Lettres persannes ليكون بداية موجة جديدة فى الفن عُرفت باسم «النزعة الشرقية» L éxotisme oriental ،وقد بلغت هذه النزعة أوجها عندما أصدر ڤولتير voltaire سلسلة من الأعمال العظيمة مستوحاة من الشرق والإسلام أشهرها «زائير» عام ١٧٣٢ Jaine و«محمد» عام ١٧٤٢.

وقد رافق هذه الموجة ، وربما كان احدى نتائجها نزعة « الارتحال إلى الشرق » فنجد نوعية جديدة من زائرى الشرق تختلف عن نوعية التجار الذى اعتادوا موانىء

---

(١) بعد المحاولات الأولى ترجمت بعض اجزائه باللاتينية بواسطة أبيه دي كلوني L'Abbé de cluny وبطرس الفاضل Pi'erre Le vénérable الذى عاش بين ١٥٩٢ - ١١٥٦ ولم تكن هذه الترجمة الجزئية المبكرة مخصصة إلا لتدعيم محاورات العلماء المسيحيين ضد المسلمين فى مجادلاتهم الفلسفية ، وكان لابد من الانتظار أربعة قرون كاملة حتى يذهب أندريه دى رييه André du Ryer إلى مصر قنصلاً فيعيش طويلاً فى القاهرة القديمة ويتقن العربية ثم يعود إلى أوربا مترجماً القرآن ترجمة كاملة عام ١٦٤٧ ، ويكتب عدة كتب عن مصر تعتبر بحق علامات فى طريق معرفة الغرب وفرنسا بمصر عامة ووجهها العربى الإسلامى خاصة

الاســكندرية ودميــاط وبيــروت وعكا وبيريه منذ العصور الوسطى وهم في أغلبهم تجار وبحارة من نابولى والبندقية ومرسيليا .

هذه النوعية الجديدة من زوار الشرق يمكننا أن نطلق عليها اسم «رحالة» voyageur لأنها تأتى إلى الشرق مستهدفة فى الغالب ما يمكن أن نسميه «منفعة الاقتناء الثقافى» من تحف وآثار ومخطوطات ثم التعرف على أصل البلد عن كثب أما تجارتهم الحقيقية فكانت تدوين انطباعاتهم ثم نشرها فى الأسواق المتعطشة لمعرفة الشرق وأهله .

وكان على رأس هؤلاء الرحالة الجدد ، أو لنقل «التجار الجدد» الآباء والقسس الذين أتوا مصر والشرق لأهداف متعددة لا محل هنا لتناولها ، وعلى رأس هؤلاء أيضاً قناصل الدول الأوربية أنفسهم الذين اتاحت اتفاقية «الامتيازات» التى وقعها الباب العالى مع فرنسا ودول أوربا الغربية والتى تخول لهؤلاء حرية الحركة والتجارة وخصوصاً حق الحماية فى الاقامة وفى السفر ، وكان هذا هو الخطوة الأولى لما يعرف الآن فى عالم الدبلوماسية بالحصانة الدبلوماسية L' imunité dipl'omatique وتحت يدي مراسلات ووثائق تخص هؤلاء(١) فى مصر ولبنان ربما

تكون موضوعاً لكتاب فى المستقبل .

أما أشهر هؤلاء القناصل فهو القنصل الشهير بونوا دى ماييه وكان أنشط قناصل فرنسا فى عصر لويس الرابع عشر ليس فقط فى مصر بل فى الشرق كله(٢)

بوفاة لويس الرابع عشر يمكن القول إن عصر خلفه لويس الخامس عشر ، هو عصر اكتشاف لمصر خاصة وجهها العربى

---

(١) أشهر هؤلاء الرحالة على الإطلاق هو الفرنسى النورماندى بول لوكا Paul Luca (١٦٦٤ - ١٧٣٧) الذى جاب مصر أوائل عام ١٦٩٩ خاصة القاهرة والفيوم والاسكندرية ، وعندما عاد إلى فرنسا ، شاءت الاقدار أن يكون لويس الرابع عشر فى أواخر حكمه وقد راحت عنه فتوة الشباب وحب الفتوحات وبات ميالاً للعلم والمعرفة ، وربما قد يكون خالجه بعض الندم على رفض مشروع ليبنيز ، فيقرب منه الرحالة الشاب ويعجب بحكاياته عن مصر وأهلها ويعينه «مندوبا لآثار الملك L' antiquaire du Roi ويكلفه برحلة ثانية إلى جمع آثار ومخطوطات فيعود هذا إلى مصر ويقيم بها حتى عام ١٧١٨ ويعود إلى فرنسا بكنوز هائلة وكتاب مهم يحكى فيه أحوال وطبائع أهل القاهرة ليجد أن الملك الشمس قد مات منذ ثلاثة أعوام ، وينشر كتابه عام ١٧١٩ ، هذا الكتاب الذى يعتبره المؤرخون وعلى رأسهم المؤرخ العظيم جان مارى كارى Jean -Marie - Carré فى كتابه الشهير « الرحالة والأدباء الفرنسيين فى مصر » ص ٤٧ الجزء الأول أن لوكا هو أول من اشاع جنون السفر إلى مصر .

(٢) يعتبر دو ماييه أشهر قناصل فرنسا فى ذلك العصر ، وقد وصل مصر عام ١٦٩٢ ويقى بها ستة عشر عاماً كاملة ويعود سبب شهرته إلى



الملك فؤاد الأول أول رجل دولة مصرى يطلب دراسة مشروع غزو مصر فى فرنسا

المسلم ، وهذه العوامل السابقة التى ذكرناها والتى أدت إلى تلك الموجة الهائلة من النزوح إلى الشرق ثم الرحلات إلى مصر ، هى بعينها التى حدت برجل كبير وسياسى داهية إلى أن يجعل من مصر محوراً لسياسته الخارجية ، هذا الرجل هو وزير خارجية لويس الخامس عشر choiseul شوازول (١٧١٩ - ١٧٨٥) .

وقد تقلد الرجل مناصب عدة حساسة فى حكومة الملك فمن وزارة الخارجية بين عامى ١٧٥٨ - ١٧٦١ ، إلى وزارة البحرية بين عامى ١٧٦١ - ١٧٦٨وأخيراً وزارة الحرب المهمة من عام ١٧٦١ وحتى عام ١٧٧٠[١] .

وخلال هذه الوزارات الثلاث كان شغله الشاغل هو كيفية منع سقوط الدولة العثمانية التى كانت قد دخلت منذ أواخر القرن السابع عشر مرحلة خطيرة من الضعف والوهن ستؤدى فيما بعد إلى حالة ما يعرف باسم «الرجل المريض» .

= اتقانه العربية ولهجة أهل القاهرة ونهمه الشديد لجمع التحف والمخطوطات، ثم تأليفه لكتاب خطير ذى عنوان سيصبح فيما بعد عنواناً تاريخياً وهو « وصف مصر» la déscription de Légypte وفى هذا الكتاب الهائل يقترح فيه على حكومة لويس الخامس عشر نقل أحد آثار مصر المهمة إلى باريس لتزيين أحد شوارعها ويقترح بالتحديد عمود السوارى بالاسكندرية وهى الفكرة التى أخذها ديزيه Désie فيما بعد مقترحاً على نابليون نقل احدى مسلات الفراعنة إلى باريس .

(١) وهى الوزارة التى ضم فيها جزيرة كورسيكا نهائياً إلى فرنسا .

وكان شوازول يريد منع سقوط الإمبراطورية العثمانية ليس حبًا فيها ولكن كى لا تقع فريسة للروس فى الشرق والإنجليز والنمساويين فى الغرب .

وليسمح لى القارىء قبل الإفاضة فى علاقة شوازول بمصر أن أذكره بما قلناه فى مقدمة هذا الكتاب عن الدراسة التى طلبها الملك فؤاد الأول فى العشرينات من هذا القرن من المؤرخ الفرنسى فرانسوا شارل رو Francois Charles Roux عن أصول « فكرة غزو مصر فى عصر الملك لويس السادس عشر فبعد أبحاث مستفيضة نشر شارل رو دراسته تحت رعاية الملك فى العهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة عام ١٩٢٩ . وفى هذه الدراسة القيمة عرض دقيق لدور شوازول ووزراء آخرين تأثروا بشخصيته وحنكته فى بلاط الملك لويس الخامس عشر . وعلى رأس هؤلاء دو سارتين De Sartine وزير البحرية وصديق شوازول الذى كان هو الآخر مولعًا بمصر .

ولكن كيف أتت فكرة غزو مصر لشوازول ودو سارتين ؟ في واقع الأمر إن ما كنا قد عرضناه وقد لاحظه القارىء من أن سياسة فرنسا تجاه الباب العالي ، كانت دائما سياسة مساندة ومساعدة حتى أنها أصبحت تقليدًا فى السياسة الخارجية لفرنسا. وكان ذلك فى أزمنة كانت فيها الإمبراطورية العثمانية

قوية أو لنقل متماسكة ، أما الآن فالأوضاع متدهورة والحرب بين السلطان وكاترين الثانية إمبراطورة روسيا على الأبواب بسبب رغبة الروس فى ضم القرم إليهم .

وأصبح لزامًا على شوازول إما أن يغير من سياسة بلاده التقليدية تجاه تركيا وإما أن يواصلها مع توقع أن تضيع هيبة فرنسا إذا ما ساندت الجانب الضعيف فى الحرب . وهنا يقرر شوازول بدهاء شديد أن تواصل بلاده مساندة تركيا بل مساعدتها بالخبراء والسلاح وفى نفس الوقت طلب من سفيره فى استانبول ووزراء آخرين أن يعدوا له تقريرا عن وجهة نظر كل منهم فى كيفية التعامل مع مصالح فرنسا خاصة فى الشرق حال سقوط تركيا . وكان رد الجميع هو ضرورة احتلال بلد ما فى الشرق كتعويض لفرنسا عن مساعدتها لتركيا .

ثم اندلعت الحرب عام ١٧٦٨ بين الترك والروس وبعض المؤرخين يعتقد أن فرنسا هى التى أوعزت للسلطان بإعلان الحرب حتى تنفذ مخططها باحتلال مصر .

كانت كل تقارير دو سارتين ومندوبه فى الوزارة سان بريست Saint Priest هى أن أغنى أقاليم الإمبراطورية المريضة هى القرم ومصر ، وبما أن القرم ذاهبة لا محالة إلى فم الدب الروسى ،

فعلى فرنسا أن تعمل جاهدة لاحتلال مصر .

ويقول شارل رو فى دراسته ، إنه ليس هناك ما يثبت أن شوازول عرض الفكرة على لويس الخامس عشر ، لكن هناك ما يدل على أن دو سارتين جُن بالفكرة وأرسل جاسوساً أو دبلوماسياً أو الاثنين معاً إلى مصر والبحر الأحمر وجدة هو البارون دى توت De tott الذى أرسل تقارير على درجة عالية من الخطورة مصحوبة بخرائط دقيقة لتحصينات القاهرة والاسكندرية ورشيد وجدة .

وهناك دراسات أخرى أو قل تقارير وخطط أخرى تقترح الإسراع بالغزو وعدم انتظار نهاية الحرب بين الروس والأتراك ومنها تقرير سان ديديه الشهير Saint Didier الذى يعرض فيه كل ما كان ليبنيز قد قدمه فى مخطوطه إلى الملك الشمس حتى أننا نكاد لا نفرق بين تقرير سان ديديه ومخطوط ليبنيز .

وتجمعت كل التقارير الرسمية وغير الرسمية ، وتقارير الجواسيس لدى شوازول ويبدو أن الرجل عقد العزم على اتخاذ إجراء حربى سريع تجاه مصر ، فكل التقارير التى أوردها بالتفصيل شارل رو فى دراسته ، وكل مراسلات شوازول تنم عن رغبة فى العمل بسرعة حتى قبل نهاية الحرب . وهنا يطرح السؤال

نفسه ، ولماذا إذن لم يقم شوازول بحملته العسكرية على مصر رغم وجود مناصر قوى له وهو وزير البحرية دو سارتين ؟

في الواقع إن رجلاً مثل شوازول استطاع بدهاء وحنكة وشخصية شديدة المراس أن يجعل من فرنسا لويس الخامس عشر امتداداً لفرنسا العظمى التى كان يحلم بها لويس الرابع عشر ، وإذا كان شوازول قد استطاع إهداء فرنسا حلمها الكبير وهو ضم كورسيكا ، فإن ملكًا مثل لويس الخامس عشر لم يكن ليتركه يقوم بحملة على مصر تجعل منه فى النهاية بطلاً قومياً يصعب إزاحته وبدأت المشاكل فجأة تدب بين الوزير الكبير والملك ، وانتهى الأمر ليس فقط بإبعاد شوازول بل نفى نهائيا خارج فرنسا ، وبالطبع مات المشروع ، مشروع شوازول ، ومات الملك بعد أربعة أعوام من نفى شوازول أى فى ١٧٧٤ . وعندما تولى لويس السادس عشر العرش احتفظ بأغلب وزراء سلفه الذين حاولوا من جديد إعادة المشروع المصرى إلى جدول أعمال الوزارة الجديدة خاصة أن فرنسا قد فقدت أغلب مستعمراتها فى أمريكا ثم إن خسارة الأتراك أمام الروس وضياع القرم كان لابد أن يحول أنظار فرنسا ناحية المشروع القديم ، وهنا تندلع الثورة الأمريكية ضد الاحتلال الانجليزى ويقرر الملك أن يساند الثوار فقد كان فى



الملك لويس الخامس عشر ملك فرنسا الذى فى عهده أجرى شوازول ووزراء البحرية والحرب وسفراء وجواسيس دراسات عن المشروع . وأحد هؤلاء طرح عليه فكرة نقل عمود السوارى بالاسكندرية الى أحد ميادين باريس ..

حاجة ماسة لأى نجاح خارجى يعزز موقفه داخلياً خاصة وأن وزراء مالية متعاقبين قد فشلوا فى حل الأزمة الاقتصادية الخانقة وكأن بعضهم قد شعر بقرب الانفجار ، وكأن المشروع المصرى الذى كان ولابد أن ينفذ ليس فقط رأس الملك بل العرش كله ، أصبح هرطقات فلاسفة وأحلام رجال سياسة مجانين ، فانظر عزيزى القارىء كيف أن القدر قد لعب لعبة غريبة فى هذه الأيام . ذلك أن شاباً صغيراً كان يتردد على مجالس وصالونات شوازول ، وكان إعجابه به يفوق الحدود ، بل كان يشعر أن هذا الرجل يكاد يقترب من مصاف آلهة اليونان فهناك شىء درامى فى مشاريعه هناك رائحة التاريخ فى كلامه ، هذا الشاب الصغير يدعى شارل موريس واسم الشهرة الذى تعرفه ولا شك أيها القارىء العزيز ، هو تاليران ، نعم ، أحد صناع الثورة الفرنسية وأحد ضحاياها فى نفس الوقت ، كان تاليران الغريب قد تربى وتعلم وترعرع فى جوكنس كى يصبح يوماً ما من أحد القادة الروحيين للكنيسة الكاثوليكية الفرنسية ، لكن الرجل عاش داخل الكنيسة بقلبه وكان عقله ، كل عقله ، مع ڤولتير وقواميسه ومع ديدرو وموسوعاته ، ومع مونتسكيو وروح قوانينه ، وفوق كل هذا كان إعجابه بشوازول يفوق كل الحدود ، وكانت مصر محور محادثاتهم ، وكان المشروع المصرى من ليبنيز إلى تقارير سان ديديه وتوت يأخذ بألبابهم .



لويس السادس عشر ملك فرنسا الذى فى عهده استكملت الدراسات عن المشروع خاصة دراسات وزير البحرية سارتين الذى كاد ينفذ المشروع لولا قيام الثورة الفرنسية .

وكأن الثورة التى كان يعد لها مع رفاقه لن تكون فى حاجة إلا لهذا المشروع المهم ، وعلى نحو ما يروى تاليران فى مذكراته وما كُتب عنه ثم ما يقرر شارل رو فى أن تاليران دفع بالمشروع المصرى . أما مجلس حكومة الإدارة Directiore كى تنتهى فى فرنسا الثورة من التخلص نهائيا من عدوها اللدود « انجلترا » وكانت انتصارات نابليون فى إيطاليا وعودته إلى باريس كأحد أكبر الفاتحين قد بدأت تجعل منه رجلاً يخاف منه أعداؤه السياسيون لأنهم كانوا قد تحولوا من خصوم سياسيين له عندما كان هو على جبهات القتال فى إيطاليا يقاتل النمساويين أشرس أعداء فرنسا وعندما عاد إلى باريس أصبح نابليون العدو رقم واحد لكل أعضاء حكومة الإدارة .

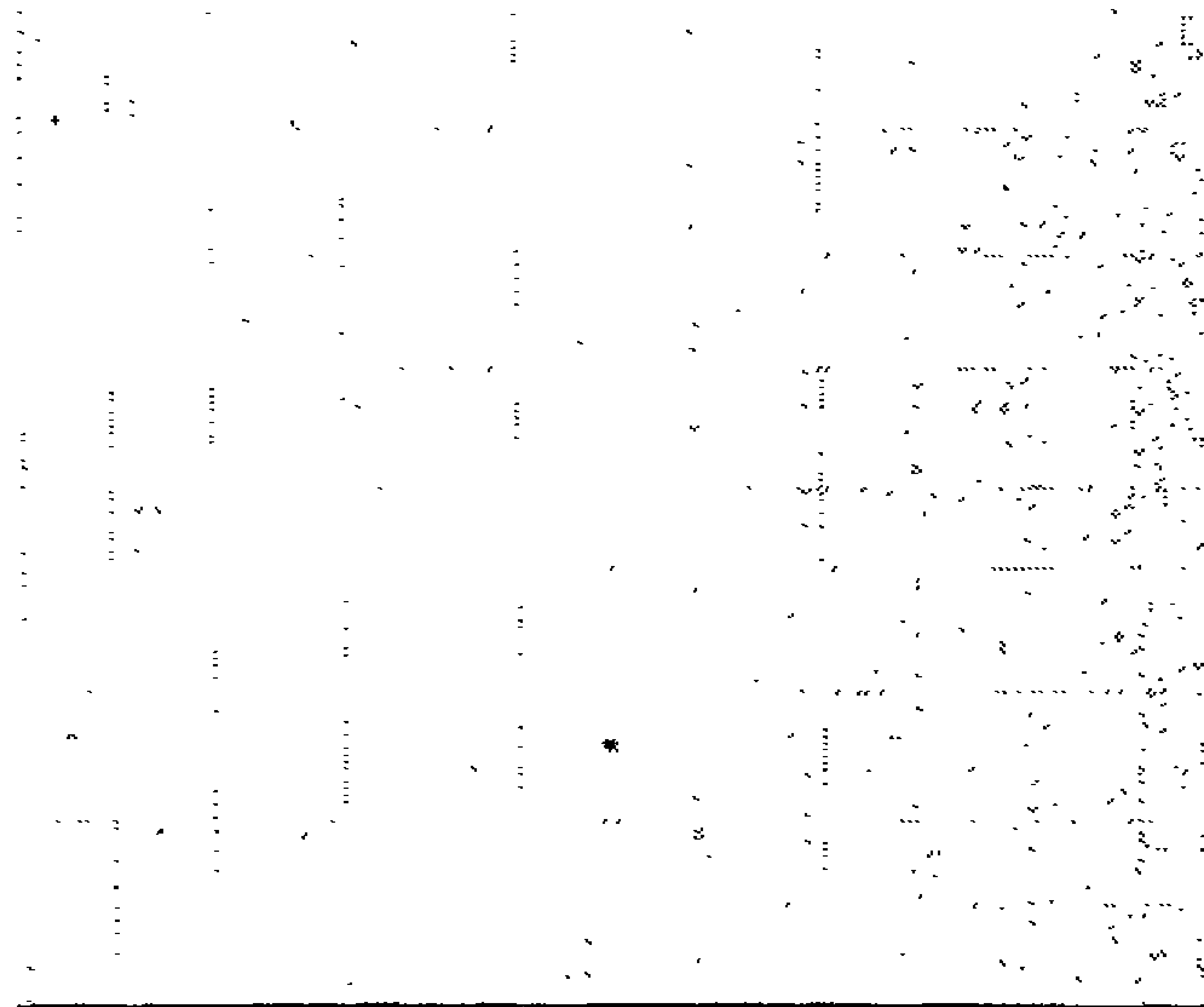
ولذا رأى بعضهم وربما يكون منهم تاليران نفسه الذى كان وزيراً للخارجية – أى نفس المنصب ونفس المكان الذى كان يجلس فيه أبوه الروحى شوازول – أن التخلص من نابليون يكون بابعاده فى مهمة عسكرية مغرية فقدم تاليران لمجلس الإدارة ولنابليون المشروع ومعه التقارير السابقة القديمة كلها ، لكن ليس من الثابت أن مشروع ليبنيز قد كان محور هذه الاجتماعات وإنما لا شك ربما يكون قد ورد اسمه أثناء الجلسات ، لكن من الثابت على نحو ما بينا فى مقدمة هذا الكتاب ، إن نابليون لم يتسلم المخطوط إلا

فيما بعد، بعد أن أرسله له الضابط الفرنسى مورتييه Mortier عندما كان هذا الأخير حاكما على هانوفر مسقط رأس ليبنيز . بقية القصة نعرفها من مقدمة هذا الكتاب .

أما الآن لابد من كلمة أخيرة عن مصير تاليران ، الذى ما أن عاد نابليون من مصر وبعد الفشل الذريع لحملته فى الشرق يبدو أن تاليران قد شعر أن نابليون لم يكن على مستوى المهمة وربما كان نابليون فى واقع الأمر متلهفًا على عرش فرنسا أكثر منه على ولاية مصرية حتى لو كانت تلك الأخيرة ستدخله التاريخ على نحو ما فعلت مع الاسكندر وقيصر ، فعودة نابليون الغريبة إلى فرنسا ولم يمر على وجوده فى مصر إلا عام واحد ، كانت مقدمة لليلة ١٨ برومير 18 Brumaire الشهيرة التى قام فيها نابليون بانقلابه على حكومة الإدارة ونصب نفسه قنصلاً عامًا على فرنسا تمهيدًا لإعلان الإمبراطورية ، ورغم اشتراكه مع نابليون فى انقلاب ١٨ برومير فإن الرجلين اختلفا بسرعة ، وفى عام ١٨٠٨ كان نابليون الذى قد أصبح امبراطورًا قد قرر طرد تاليران من الحكومة . بالطبع هناك مسائل المنافسة والصراع الشخصى بين رجال الإمبراطور ولكن هناك أيضا نظرة كل منهما إلى موقع ودور فرنسا فى العالم فلا شك أن الخلاف بين الرجلين كان عميقًا إلى حد أن تاليران بعد هزيمة نابليون وإعادة الملكية إلى فرنسا وقف

تاليران مع الملكية العائدة ضد كل توقعات رفاقه أيام الثورة وأيام عز نابليون ، ويصبح تاليران وزيراً للخارجية فى عهد الملك لويس الثامن عشر ولكن ما فعله كان ضد طبيعة الأشياء فنجد أن كل نشاطات تاليران فى الخارجيـــة أو فى مجـــلس النواب أو فى الصالونات كانت تنصب على أفكار غير ملكية بل انه يعمل سرا على تأسيس ما يعرف باسم « ملكية يوليو » وهى ملكية وراثية لكنها متأثرة بالأفكار الثورية للجمهورية وتأخذ من نابليون قائداً روحيا لها .

ولم يكن الحلم المصرى بعيداً عن أعين تاليران بل ربما يكون سبباً فى تدهور علاقاته بأصدقائه وعلاقاته بالدول الأجنبية عندما تولى منصب وزير الخارجية مرتين فى عهدين مختلفين . ويشاء القدر أن ملكية يوليو التى ساهم فى تأسيسها فى فرنسا عام ١٨٣٠ ، تبدأ أول ما تبدأ من مشروع كبير لغزو الشرق وبدأت فى نفس العام بحملة عسكرية أخرى لغزو الجزائر ، وذلك الغزو الذى نعرف أنه كان بداية للسيطرة على المغرب العربى كله .ويموت تاليران بعد سنوات أربع من بداية المشروع الفرنسى فى المغرب أى عام ١٨٣٤ ، تاركًا للسان سيمونيين مهمة مواصلة المشروع الفرنسى فى مصر ولكن بسلاح العلم والبناء . ولكن لهذا حديث آخر ربما يهم أن نخصص له كتاباً فمن ١٨٣٠ وحتى حرب السويس ١٩٥٦ جرت مياه كثيرة تحت الجسر .



هـــوامش على المخطـوط

تحل فى عام ١٩٩٨ ، أى بعد أربعة أعوام ، الذكرى المئوية الثانية لحملة نابليون بونابرت على مصر . وقد رأينا أهمية هذا المخطوط الخطير فى الدرس العام لتاريخ العلاقات المصرية الفرنسية وتاريخ الحملة الفرنسية على وجه الخصوص، وتجرى الاستعدادات منذ الآن فى مصر وفرنسا للاحتفال بهذا الحدث التاريخ المهم .

وبالطبع ستخرج الوثائق من البلدين ، وسينبرى الشراح والمنظرون فى الإسهاب لشرح تاريخ معاد دون الالتفات إلى افكار ليبنيز فى هذا الشأن، تلك الأفكار التى يلحظ القارىء الآن بعد قراءته لهذا الكتاب ، أنها أثرت تأثيراً واسعاً فى جيل وبل أجيال بكاملها من السياسيين والعسكريين الفرنسيين إبان العصر الملكى فى فرنسا ، فما أن انقضى ذلك الزمن وأتى عصر الثورة كان المخطوط وصاحبه والبلد موضوع المخطوط على مائدة البحث، فما أن حط نابليون رحاله إلى مصر حتى عاد بعد سنين ثلاث ليفتح الباب على مصراعيه أمام ثورة هائلة فى الفن والأدب اسمها عصر الرومانسية وعصر الـ txotisme وتصبح مصر محوراً لاكتشافات تاريخية هائلة وموضعاً فنياً جديداً فى الفنون والآداب مازلنا نفتش حتى اليوم بعضاً من جوانبه وإن خفت كثيراً عما قبل.

فمخطوط ليبنيز ليس مجرد مشروع كتاب كتبه أحد الفلاسفة وقدمه إلى أحد الملوك ، بل هو بداية حركة عملية منظمة ومكتوبة لمشروع قديم قدم التاريخ ويهدف لربط مصر بأوربا وبالتالى العالم العربى معها ، أو لنقل مشروعاً غربياً شمالياً للسيطرة على جنوبى المتوسط وذلك ضمن السلسلة الديالكتيكية بين شمال المتوسط وجنوبه عبر التاريخ .

المشروع الليبنيزى إذن هو بداية عملية أى Commencen-ent Pratique المشروع النظرى الأدبى القديم . وهذه البداية أخذت شكلاً نظرياً تخطيطياً فى غاية الدقة وعلى درجة عالية من الفهم والوعى لأحداث التاريخ وظروف مصر والمنطقة المحيطة بها رغم ظهورها المبكر فى أواخر القرن الثامن عشر .

مشـروع لينبيز هـو بدايـة عمليـة فـى سـياق الحـركة le mouvement الزمنية التى تربط بشكل حتمى ، شمال المتوسط بجنوبه وهو البداية العملية التى اتخذت هذا الشكل شبه الاستراتيجى التخطيطى والتى كانت تهدف وربما للمرة الأولى منذ حملة چان دى بريان الصليبية على مصر إلى التنفيذ العسكرى الفورى. فلم تكن خططه مجرد مناظرات فلسفية أو سفسطات من عنديات لينبيز وإنما خطة لم تدع شيئاً لحكم المصادفات أو شيئاً تحت رحمة الحظ العاثر .

هذه البداية العملية التي اتخذت شكل الخطة متقنة الأعداد، كان لها - كما أسلفنا - مردودات وأصداء سياسية وعلمية وفنية وأدبية واسعة النطاق اتخذت كلها أشكالاً عملية تنفيذية أيضاً على غرار المشروع الليبنيزى فمن تقارير القناصل فى القرنين السادس والسابع عشر نجد أننا أمام كتب علمية لرحالة ومستكشفين على درجة عالية من دقة الوصف وعمق التحليل كسافارى Savary وفولنى Volney وغيرهما ، ومن حركة الـ Exo Tisme الأدبية فى القرن الثامن متمثلة فى عيون الأعمال الأدبية الأوربية المستوحاة من الشرق كديوان جوته Divan ورسائل فارسية Lettres Persannes لمونتسكيو و«محمد» و«زائير» لفولتير وكلها مستوحاة من الشرق وكلها تخلط الشرق بالإسلام وتخلط العربى بالتركى والمصرى بالمغربى لأن هذه الموجة فى الفن المستوحى من الشرق كانت موجة «الحلم» وبعدها نجدنا أمام موجة تنفيذية علمية إذا صح التعبير فنجد موجات من الكتاب الأوربيين فى موجة جديدة من Exo Tisme فى كل أفرع الفنون ، لكنهم هذه المرة كتاب ورحالة من الطراز الأول الذى لا يكتفى فقط «بالحلم» بل يحاول أن يخلقه لنفسه وذلك بالترحال إلى بلاد أخرى وعالم آخر يستوحى لأدبه ولنفسه صوراً جديدة وروائح وعطوراً جديدة لم يكن ليعرفها لو اكتفى «بالحلم» على طريقة القرن الثامن عشر .

هذه الموجة من عالم «الحلم» إلى عالم «تجسيد الحلم» نجدها أيضاً فى السياسة فحلم ليبنيز نفسه تحول إلى واقع ما تحمله الكلمة من معنى فى عملية الحملة البونابرتية على مصر عام ١٧٩٨ فإذا ما مرت الحملة نفسها وكأنها حلم لم يستغرق سوى سنوات ثلاثة كانت موجة الســـان سيمونيين وما نعــرفه عنها من خـــلال مارآه القارىء من الصفحات السابقة من هذا الكتاب ، وهؤلاء انفسهم عاشوا حلم استاذهم العظيم سان سيمون Saint Simon حلم خلق عالم جديد تذوب فيه الفروق بين الطبقات ويكون عموده الفقرى هو العمل والإنتاج وتكون المحبة والتسامح منهجاً للبشرية على نحو ما كتب هو نفسه فى كتابه le nouveau Christianisme تحول اتباعه إذن من الحلم إلى التطبيق فرحلوا إلى مصر يطبقون فيها أفكارهم عن الحضارة والمدنية فكانت قناة السويس ، وكان سد قناطر القاهرة وكانت عشرات المدارس والمعاهد والكتب والمؤلفات فى التحديث والتنوير . فمخطوط ليبنيز إذن بما قلنا عنه بأنه بداية عملية هائلة فى حركة مستمرة منذ الأزل فى الصراع الحضارى بين الشمال والجنوب ، هذا المخطوط أو كل هذه الخطة تستحق إذن أن توضع فى إطارها

الصحيح وداخل ظروفها الصحيحة وأن تفهم فى شكلها العام وفى سياق حضارى متكامل سياسياً وعلمياً وفنياً إلخ .

من هنا كانت الحاجة ، ونحن على أعتاب المائة الثالثة من تاريخ الحملة الفرنسية ، أن يكون الاحتفال بنهاية المائة الثانية احتفالاً حضارياً أى علمياً بالدرجة الأولى ، فليس من المعقول أن تمر مائتا سنة على الحملة الفرنسية ومازلنا نجد فى مصر من يأخذها على أنها مجرد غزو عسكرى بحت ، وليس من المعقول أن تمر مائتا سنة ونجد من لا يعرف من هم السان سيمونيون وعلاقتهم بنابليون وعلاقتهم بالحملة الفرنسية بشكل عام ، وليس من المعقول أن تمر مائتا سنة على الحملة أى مائتى سنة من العلاقات «الحضارية» أى علاقات الأخذ والعطاء الحضارى بين مصر وفرنسا ونجد أن من يعرف بمشروع ليبنيز فى فرنسا لايتجاوز عددهم عشرة أما فى مصر فهم لايتجاوز أشخاص ثلاثة. ليس من المعقول أن نركز من أحاديثنا في القاهرة على ثورتى القاهرة ضد «عساكر بونابرته» حتى نستعيد تعبير الجبرتى الشهير ، وننسى أن أول مطبعة عربية وأول حرف مطبوع جاء مع الضابط الكورسيكى قصير القامة ، بل إن هناك من ينسى أن هذا الضابط الفرنسى نفسه أصدر أول منشور له موجه إلى الشعب المصرى باللغة العربية .

وقد حيا فيه الشعب نفسه ضد مغتصبى حقوقه من الاتراك والمماليك وأيا كانت دوافعه وراء ذلك فإن مواطنه الآخر ، أى ضابط فرنسى آخر ، عندما نزل الجزائر بأسطوله ومدافعه ذات يوم من عام ١٨٣٢ ، كان أول منشور له بالفرنسية يقطر تهديداً ووعيداً .

إن صديقى جان مارسيل أمبير مدير المخطوطات بقسم المصريات بمتحف اللوفر وصاحب أشهر رسالة دكتوراه عن مصر بعنوان «الولع بمصر فى الفنون الغربية» روى لى عندما كان مدير مكتبة متحف الانفاليد الحربى بباريس والذى يضم رفات ومتعلقات نابليون أن أعداداً هائلة من منشورات الحملة بالعربية والفرنسية مازالت تقبع فى أدراج وعلب خاصة جداً ولم تأخذ حظها بعد من النشر والفحص .

إن كماً هائلاً من الكتب والمخطوطات بل والموسيقات والمقطوعات الموسيقية المستوحاة من مصر مازالقتابعاً بمكتبات وخزائن فرنسا على نحو ما فصلناه فى رسالتنا للدكتوراه والتى قدمناها للسوربون فى يونيو ١٩٩٢ .

بالطبع ربما يدخل كل هذا فى إطار ثقافى تبادلى على طريقة «أخذوا منا وأخذنا منهم» إلا أن الأهم هو أن توضع الحملة

الفرنسية فى إطار تاريخى صحيح ولا تفصل فيه العناصر السياسية من العناصر الأدبية أو العناصر الأركيولوجية من العناصر العسكرية وأن يفهم المواطن هنا أن ما هو عسكرى ليس سيئاً كله ، ذلك أن حركات التغيير الكبرى في شرقنا الأوسط كانت تبدأ فى الاغلب الأعم وذلك كما علمنا التاريخ بحركات عسكرية يعقبها حركات اجتماعية وفنية قد تطول وقد تقصر وقد تترك أثراً فى المجتمع وقد لا تترك إلا أنها تبدأ دائماً بحركة عسكرية . ويجب أن يعلم المواطن ايضاً أن الحركة العسكرية ، أو لنقل الحملة العسكرية لنابليون بونابرت لم تكن من نتائجها فقط «كتاب وصف مصر» أو «قناة السويس» بل أيضا اكتشاف الهيروغيليفية على يد شامبليون فى الثلاثينات من القرن الماضى وايضاً مشاريع تحديث مصر فى عهد إسماعيل ولنذهب أبعد من ذلك لنقول إن من نتائج حملة نابليون على مصر إنشاء جامعة سنجور الفرانكوفونية بمدينة الإسكندرية .

والقارىء لمخطوط ليبنيز يلحظ أن الفيلسوف قد أفسح مجالاً واسعاً للجانب غير العسكرى ، وبل وأعطى للعنصر الإنسانى أهمية كبرى يكاد يتوقف عليها نجاح المشروع .

وهو ما استفاد منه نابليون نفسه فيما بعد فتوجه فى منشوراته إلى المصرى صاحب البلد ثم أعطى للأقباط فى مصر أهمية كبيرة ، تماماً كما فعل ليبنيز ، ولو أن مسألة المعلم يعقوب القبطى حار فيها المؤرخون إلا أنه من الثابت أن المشروع القبطى لنابليون كان مطروحاً على بساط البحث ، غير أن هذا لا يلغى أن الرجل لم يكن للمسلمين وللإسلام عداء أو كراهية كتلك التى كانت تعتمل فى نفس ليبنيز ، وما أظهره من تعاطف بل وإصرار على اقامة احتفال أهالى القاهرة بالمولد النبوى الشريف بل وأصدر مرسوماً يجعل ذلك اليوم عيداً وطنياً رسمياً ، وما كان من اهتمامه بإدخال نظام ديوان شورى العلماء وإصراره على أن يكون أعضاؤه الاساسيين من علماء الأزهر ومن بعض علماء الحملة. إن كل هذا أدلة قاطعة على أن الرجل كان ينوى اعطاء العنصر الإنسانى لحملته بعداً خاصاً ، وكان ينوى أن يعطى البعد المصرى لحملته أهمية قصوى، ولنتذكر جيداً عبارتيه الخالدتين : الأولى يوم وصوله إلى أرض معركة امبابة الشهيرة والمعروفة فى أرشيفات الحملة باسم «معركة الأهرام» عندما نظر إلى الأهرامات وقال لجنوده :

«عشرون قرناً من الزمان تنظر إليكم من فوق هذه الأهرامات»

والعبارة الثانية التى قالها لعلمائه وكان حاضراً أول اجتماع

«لمعهد مصر» المكون من علماء الحملة وكان حاضراً بجواره العالم الاشهر مونج ، عندما التفت نابليون إلى مونج وقال «لو شاء لى القدر أن أحكم هذا البلد مدة طويلة ، لما ضاعت قطرة واحدة من مياه النيل فى البحر» .

ومن الواضح تماماً أن ليبنيز قد أغفل الجوانب الإصلاحية الممكن إقامتها فى مصر لأنه ركز كل اهتمامه على الوصف العام للأوضاع المتدهورة فى مصر وركز بشكل أكثر على سهولة اختراق مصر واحتلالها . إن الفارق بين مشروع ليبنيز ومشروع نابليون وربما يكون الفارق الرئيسى هو أن الأول لم تكن له علاقة لا من قريب ولا من بعيد بانجلترا بل كان همه الأساسى هو ضرب الاسلام متمثلاً فى الامبراطورية العثمانية المريضة وبالطبع إغواء الملك الشمس عن غرضه الأساسى وهو احتلال هولندا ، أما المشروع النابوليونى فهو مشروع ممتد فى الزمان بمعنى أن الهدف منه كان سياسياً بالدرجة الأولى حاملاً معه ابعاداً تاريخية وعلمية وفنية ضاربة فى جذور الزمن وممتدة لما بعد الحملة نفسها على نحو ما رأينا فى مشاريع التنمية والتحديث والتنوير التى قادها الفرنسيون فى مصر ، باختصار كان مشروع ليبنيز محدوداً رغم حديثه عن خلاص العالم والإنسانية وصحوة

المسيحية ، أما مشروع الجمهورية الفرنسية ونقصد بهذا تقسيم التاريخ الفرنسى فيما يخص مصر إلى عصرين المشروع المصرى فى عصور الملكية الفرنسية من لويس التاسع صاحب واقعة المنصورة الشهيرة عام ١٢٥٠ إلى لويس الرابع عشر وحتى لويس الخامس والسادس عشر على نحو ما بيَّنا فى النص الأخير من هذا الكتاب : وهناك المشروع الجمهورى المتمثل فى حملة نابليون العسكرية وحملة السان سيمونيين العلمية ومشاريع أخرى كثيرة ، وكان الفارق الاساسى بين المشروعين هو نظرة كل من النظامين إلى الإسلام وحاميته وقتئذ الدولة العثمانية ، فبينما كان النظام الأول يعتبر الإسلام درعاً ضد الحصار الواقع عليه من النمسا فى الشرق وأسبانيا فى الغرب فكانت معاهدة الامتيازات الشهيرة بيد فرانسو الأول والسلطان العثمانى ثم مؤازرة ملوك فرنسا للباب العالى ومساعدتهم له فى حروبه ضد الروس .

فما أن قامت الثورة الفرنسية وتبدلت خارطة التوازنات فى أوربا وأصبحت انجلترا أعدى أعداء فرنسا ، أصبح لزاماً على فرنسا أن تغير من تكتيكها وأن تفكر أولاً فى توجيه ضربة قاصمة إلى انجلترا ، ولما كان من الصعب توجيه ضربة موجعة مباشرة إلى سيدة البحار وصاحبة الامبراطورية التى لا تغيب عنها

الشمس . أصبح الأخذ بفكرة ليبنيز لا مناص منها ألا وهى الضرب الموجع على البعد أى «الالتفاف» بالمعنى الاستراتيجى لا بمعناه التكتيكى حول نقطة ضعف بعيدة عن مركز قوة العدو ، كأن نقول اليوم . مثلاً ، يمكننا ضرب الولايات المتحدة فى كوبا (راجع أزمة خليج الخنازير) أو ضرب انجلترا فى الهند أو مصر فى الحبشة إلخ . كان ليبنيز من أوائل الذين نبهوا إلى هذه الفكرة وكان نابليون ولا شك من أوائل الذين نفذوها . إن نقاط الاختلاف والاتفاق كثيرة بين مخطوط ليبنيز وبين مشروع نابليون فى مصر والشرق ، يجب درسها بدقة وبعناية مع الأخذ فى الاعتبار شخصية ليبنيز نفسها وشخصية بونابرت على اعتبار أن لديهما طموحات كونية إحداها فى إطار مسيحى خالص والأخرى فى إطار علمانى بحت .

تبقى نقطة أخيرة سيتوجب أخذها فى الاعتبار عند درس مخطوط ليبنيز وتاريخ الحملة الفرنسية على مصر ألا وهى موقف الشعب المصرى من هذه المسألة . فمن الواضح تماماً أن عصر ثورة على بك الكبير أواسط القرن الثامن عشر كان ينذر بتغيرات عميقة فى لحمة وسداة الشعب المصرى وأن ما قام به محمد على لم يكن ليؤتى بنتيجة إذا لم يكن هناك طبقة من العلماء وطبقة من

الطلاب وطبقة من العارفين والعالمين وطبقة من التجار المتفتحين خاصة هؤلاء الذين يتعاملون في موانىء مصر مع تجار الغرب وسفنه ، ثم لا ننسى أنه كانت هناك ايضاً طبقة من الكتاب والشعراء علي درجة عالية من التفتح على نحو ما يصف الجبرتى وإلا ما كان هناك لا جبرتى ، ولا حسن العطار ولا غيرهما من كبار العلماء الذين سيلعبون دوراً هائلاً فى مصر أوائل القرن التاسع عشر مع قدوم محمد على إلى مصر .

ثم لا ننسى أنه خلال ثلاث سنوات هى عمر الحملة الفرنسية هبّ المَصريون مرتين ، كانت الثانية على وجه الخصوص ذات طابع ثورى محض ورافض رفضاً أكاد أسميه «فكريا» لفرنسا والفرنسيين ..

كان هناك إذن جذور ، بل أصول حركة نهضوية إصلاحية هائلة كانت تنتظر الشرارة الخاصة التى جاءت ظروف القرن التاسع عشر وجعلت من مصر الدولة التى نعرف، ومن دورها الدور الذى نعرف جميعاً .

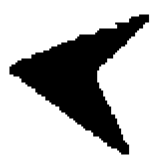
نجد أيضاً أن ليبنيز أهمل المصريين تماماً وجعلهم حثالة من المسلمين الأقذار متناسياً تماماً ، وهو العالم الكبير ، موقع ومكان الشعب المصرى على خريطة الحضارة فى العالم ، وهو الشىء التى لم ينساه نابليون .

إن اقتراب موعد احتفال العالم بمرور مائتى عام على الحملة الفرنسية على مصر ، وذلك بعد أربع سنوات من صدور هذا الكتاب لهو مصادفة غريبة ربما أراد بها القدر أن نتنبه إلى أن المسافة بين ليبنيز و١٧٩٨ طويلة وأن كل يوم فيها كانت فكرة غزو مصر تتخمر وتتخذ ابعاداً سياسية بالطبع ولكن ايضاً أبعاداً فنية وأدبية وعلمية فإذا ما أقبل عام ١٨٠١ كان حلم لينبيز الحقيقى فى طريقه إلى التحقيق مع قدوم ضابط ألبانى مجهول من بلدة بعيدة فى ألبانيا اسمه محمد على ، وتحكى الروايات أنه عندما كان فى طريقه إلى الإستعداد للخروج من بلدته قولة Kavala بألبانيا والذهاب إلى مصر للعمل بالجيش التركى وطرد الفرنسيين خرج عليه بعض قطاع الطرق وكادوا يفتكون به ، لولا عناية الاقدار التى شاءت أن يمر بالمصادفة ذلك الوقت قنصلاً فرنسياً شاباً كان فى طريقه إلى سوريا والشام للعمل كقنصل لبلاده بها فأنقذه من براثن العصابة التى خرجت عليه ، وانفعل «الباش بوزوق» التركى محمد على بالموقف ولم يكن معه ما يسد رمقه فشكر الشاب الفرنسى ووعده برد الجميل إليه عندما يصبح ذا شأن فى مصر ليس فقط له بل ولأبنائه ايضاً . هذا الشاب القنصل اسمه ماتيو ديليسبس Mathieu De Lesseps وكان يحمل على ذراعه طفلاً صغيراً اسمه فرديناند.

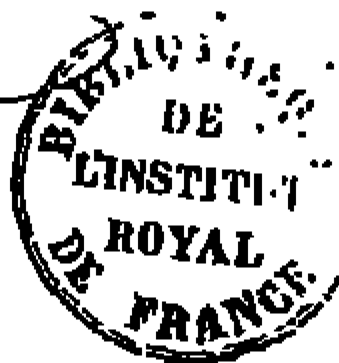
ملحق رقم ١

تطور فكرة غزو مصر من مشروع ليبنيز في عهد لويس ١٤ إلى مهمات التجسس في عهدى لويس الخامش عشر ولويس السادس عشر وحتى غزو نابليون .

فى الصفحة المقابلة صورة بخط يد الملك لويس الرابع عشر، وهى رسالة وجهها إليه الفيلسوف ليبنيز وفيها يعرض المزايا المادية والأدبية لمشروعه بغزو مصر .



Lettre
au Roy de France Louis XIV



Sire

Votre M^té me permettra que je luy présente ce petit pro
qu'Elle, quoyqu'il n'ay pas d'abord assez d'apparence, ne dedai
pas de considerer selon l'importance du sujet qui y est traitté
pour le bien de son service ; dont l'auteur, homme de quelque
qualitez considerables, est si passionné qui croit Elle presque seu
en nostre temps assez genereuse et assez puissante a entreprend
heureusement quelque grande chose pour la felicité du genre
main. Et pour cela il a aussi trouvé que personne n'est si
capable a entendre avec effect à sa proposition.

Il confesse pourtant luy mêsme, qu'elle paroisse d'abord un pe
chimerique, et sur cela il a balancé long temps, s'il devroi
prendre la hardiesse de la proposer : mais m'ayant expliqué naï
ment (distinctement) sa pensée quoique je ne suis pas accoustumé
autrement à me meler des propositions de cette nature, j'ay nea
moins trouvé l'affaire digne au moins d'estre considerée ave
attention, principalement puisqu'il a montré que quelques grand
Princes et Ministres du temps passé ont eu ce dessein maintenan
obliteré ; mais qui n'ont pu venir à bout ny mesme comme
cer a cause de quelques empechements bien connus ; la providence
l'ayant reservé tout entier à V^re M^té.

J'ay donc luy conseillé de ne tarder plus, ni de laisser passer ce mo
ment des affaires qui semble estre opportun mais comme il a
eu l'apprehension de consumer mal à propos la grace de la no
veauté, et de perdre peut estre l'esperance du succès pour jamais
par la premiere mauvaise rencontre puisqu'on est fastidieux pa
apres d'entendre une chose deux fois l'ayant deja rejettée ou
negligée et à cause de quelques conjonctures au commencement
peu favorables : il a voulu en user de cette sorte, et ayant expli
qué dans le billet cy joint les effects de cette entreprise, qu'il
pretend à demonstrer, il a cru estre plus à propos de découvrir
les moyens particuliers si tost qu'il auroit obtenu une favorab

فى الصفحة المقابلة نص مخطوط رسالة موتييه إلى نابليون (انظر ترجمتها فى مقدمة النص الفرنسى).

وأسفر الصفحة نص استلام المخطوط من العلامة «مونج» بخط يد أمين مكتبة معهد فرنسا عام ١٨١٥.

Au quartier Général
le 11 thermidor an 11 de la République française

Edouard Mortier. Lieutenant Général
Commandant en chef

Au Premier Consul.



Mon Général.

Le Célèbre Leibnitz avait proposé à Louis XIV la Conquête de l'Egypte. son memoire manuscrit sur cette partie intéressante du Globe, écrit en latin, est déposé à la Bibliothèque d'Hanovre, j'ai cru qu'il ne vous serait point indifférent de le lire.

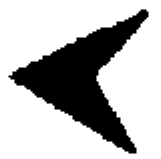
Veuillez recevoir, Mon Général, l'assurance de mon Respectueux Dévouement.

Ed. Mortier

Le soussigné Bibliothécaire de l'Institut reconnoît que M. Monge membre de l'Institut m'a remis en dépôt pour la Bibliothèque un Manuscrit inédit de Leibnitz.
Paris le 3. Juillet 1815

Charlet.

فى الصفحة المقابلة مخطوط مهم بخط يد الدوق دو بومبونيه سكرتير الملك لويس الرابع عشر، وهو عبارة عن رسالة موجهة إلى ليبنيز بتاريخ ١٦٧٢. والمخطوط عبارة عن صورة من هذه الرسالة بخط المرسل إليه ليبنيز نفسه .



lettre de Mr de Pomponne
a Mr Leibnitz suivant la
copie faite par Leibnitz lui même
ci jointe.

A St Germain le 12. Fevrier 1672

40

Monsieur,

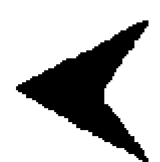
J'avois deja receu par le Sieur Heis les lettres qu'il v. avoit pleu de m'écrire. Mr Verjus m'a envoyé depui celle du 1er de ce mois. Toutes m'obligent à Vous temoi combien je suis sensible à vos civilitez. Et combien je te avec plaisir de cette occasion pour Vous assurer de l me que j'avois conceüe depuis long temps pour Vos merites, et dont je suis bien aise de Vous faire paroi moy même la verité. J'ay peu l'honneur de rendre au Roy non seulement de Vos lettres, mais des memoires Vous y avez joints, et qui portent en general un avis grand pour la gloire et l'avantage de Sa Mté, sans qu'o voir par quels moyens il se peut executer. Comme l'Auth s'est reservé (ainsi que Vous le marquez) de s'en pouv declarer luy même, Sa Mté verra volontiers les ouve qu'il auroit à faire, soit qu'il veuille faire venir icy p s'en expliquer, soit qu'il le veuille faire par telle autre que Vous jugeriez à propos. Dans une proposition d'aute d'Estendue et qui promet de si grandes choses, Sa M considere particulierement l'opinion que Vous en ave par la connoissance qu'Elle a de Votre discernement de Vos lumieres. Croyez moi s'il vous plait avec ve

Monsieur

Votre tres humble et tres
affectionné Serviteur
Arnauld de Pomponne.



فى الصفحة المقابلة رسالة بخط يد أمين مكتبة هانوفر حيث يوجد مخطوط ليبنيز، والرسالة موجهة إلى الضابط الفرنسى وحاكم المدينة. والمخطوط كما يبدو للقارىء صعب القراءة .



ma bonne volonté, contre le soupçon de n'être
poussé par une petite envie de dénigrer le bi-
bliothécaire. Aussi, si j'ai parlé dans ces
lettres de beaucoup de défauts, comme
d'autres, ce n'est pourtant pas sur
cela que mon observation se fonde; mais
sur la déclaration insérée au Registre
du gouvernement concernant ce manuscrit
J'ai l'honneur d'être avec un profond
respect

de Votre Excellence

le très humble et
très obéissant serviteur
J. J. Hefeler

ملحق رقم ٢

خرائط وصور مهمة متعلقة بالمشروع المصرى فى الفكر السياسى .

لقد André Dutertre آندريه دوترتر أدى أندريه إلى الإنسانية خدمة لا تنسى، لأنه، وهو رسام الحملة، أخذ رسم بورتريهات بالقلم الرصاص لكل قواد وضباط الحملة وكذلك العلماء.. ومنها هذه البورتريهات التى أمام القارىء الآن، ولذا فقد بدأنا به.





رسم أندريه دوترتر لنفسه



أحد البورتريهات «بالبروفيل» النادرة لنابليون فى مصر (رسم أندريه دوترتر) .

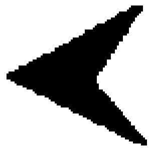
رسم أندريه دوترتر لنفسه



برتوليه Bertholet ١٧٤٨ - ١٨٢٢ واسمه بالكامل لويس كلود برتوليه أشهر كيميائى فرنسى وأحد مؤسسى «معهد مصر» .

رسم أندريه دوترتر لنفسه

لويس كوستاز Louis Costaz ١٧٦٧ - ١٨٤٢ أشهر مهندسي الحملة وفرنسا على الإطلاق وصاحب كتاب مهم عن «مشروع قناة السويس» وهو أحد مؤسسي «معهد مصر» الذى أسسه نابليون بمصر، وكانت له مشاريع مهمة لإعادة تخطيط شوارع وميادين القاهرة .





رسم أندريه دوترتر لنفسه

ديجينيت ١٧٦٢ - ١٨٣٧ اسمه بالكامل رينيه نيكولا -René-Nicola Dufriche Desgenettes طبيب على درجة عالية من الكفاءة فى عالم أمراض المناطق الحارة، وقد شارك بفعالية فى مكافحة الطاعون بمصر والشام .



رسم أندريه دوترتر لنفسه

أرنو Arnault ١٧٦٦ - ١٨٣٤ اسمه بالكامل انطوان فنسان أرنو وهو عضو بالاكاديمية الفرنسية العريقة وشاعر وكاتب شهير وأصبح سكرتيرا للشئون الثقافية لنابليون في القاهرة ومراسلا بينه وبين أعضاء «الديوان» من المصريين .



رسم أندريه دوترتر لنفسه



لان Lannes ١٧٦٩ - ١٨٠٩ لم يكن فقط ضابطاً بمصر بل صديقاً حميماً لنابليون حتى أنه كان الوحيد الذى يناديه باسمه مباشرة .

رسم أندريه دوترتر لنفسه



چـــان دوميـنـــيك لارى Jean-Dominique Larrey

١٧٦٦ - ١٨٤٢

أشهر جراحى فرنسا فى القرن التاسع عشر على الاطلاق، استحوذ عليه نابليون واصطحبه معه إلى مصر حيث أعد أول مشروع لإنشاء مستشفى حديث فى مصر .

رسم أندريه دوترتر لنفسه





لاڤاليت Lavallette وزوجته وهو مساعد نابليون الخاص وسكرتيره وقد عاشا بمصر ورحلا عنها بعد رحيل نابليون بأسابيع .

رسم أندريه دوترتر لنفسه

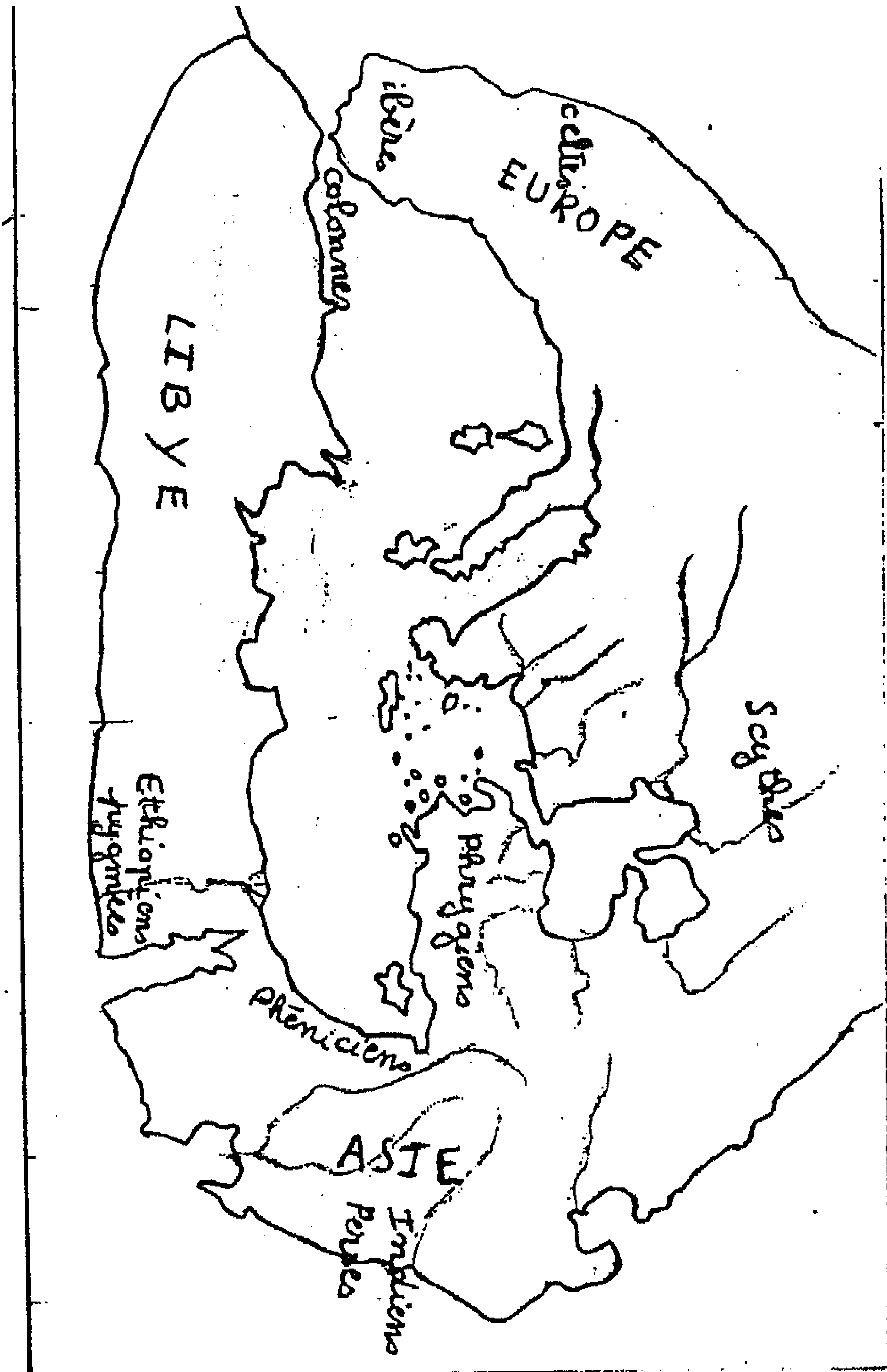


ديزيه Désai ١٧٦٨ - ١٨٠٠ الضابط الفرنسى الشهير، اسمه الكامل لويس شارل انطوان Louis-Charles-Antoine وصاحب الحملات الشهيرة على صعيد مصر والتي كان بعضها برفقة علماء الحملة .
وكان يلقب فى الصعيد بـ «السلطان العادل "Sultan Juste" .

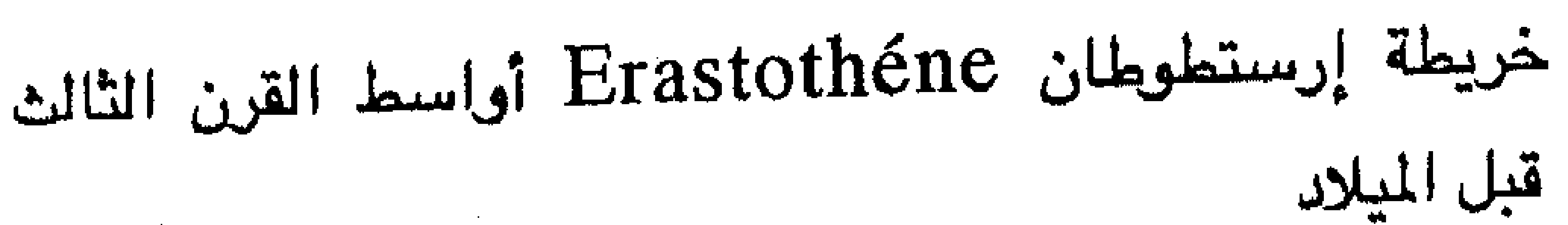
رسم أندريه دوترتر لنفسه

معظم هذه الخرائط التى تروى تطور صورة مصر فى العالم الغربى من العصور القديمة وحتى العصور الحديثة وعلى وجه الدقة حتى عصر ليبنيز مأخوذة من خرائط المكتبة الوطنية بباريس ، والخريطتان الأوليان رسمتهما بنفسى نقلاً عن مخطوط نادر يونانى من العصور القديمة .

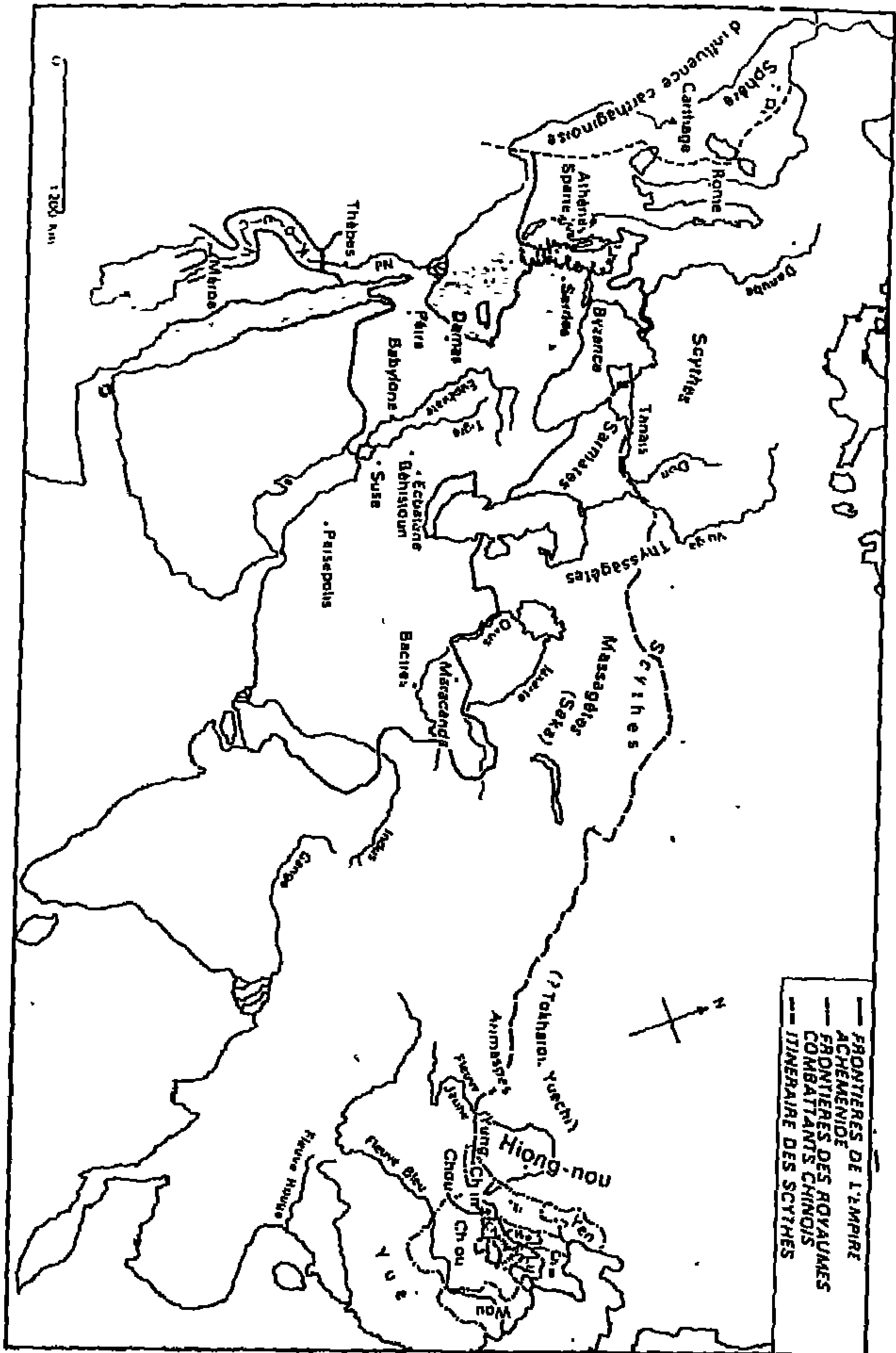
وبالطبع لنا أن نتصور هذه الخرائط على موائد البحث والدرس لرجال الفكر والسياسة كل مرة يبحثون فيه مشروع ليبنيز أو مشروع تنفيذه عسكرياً .



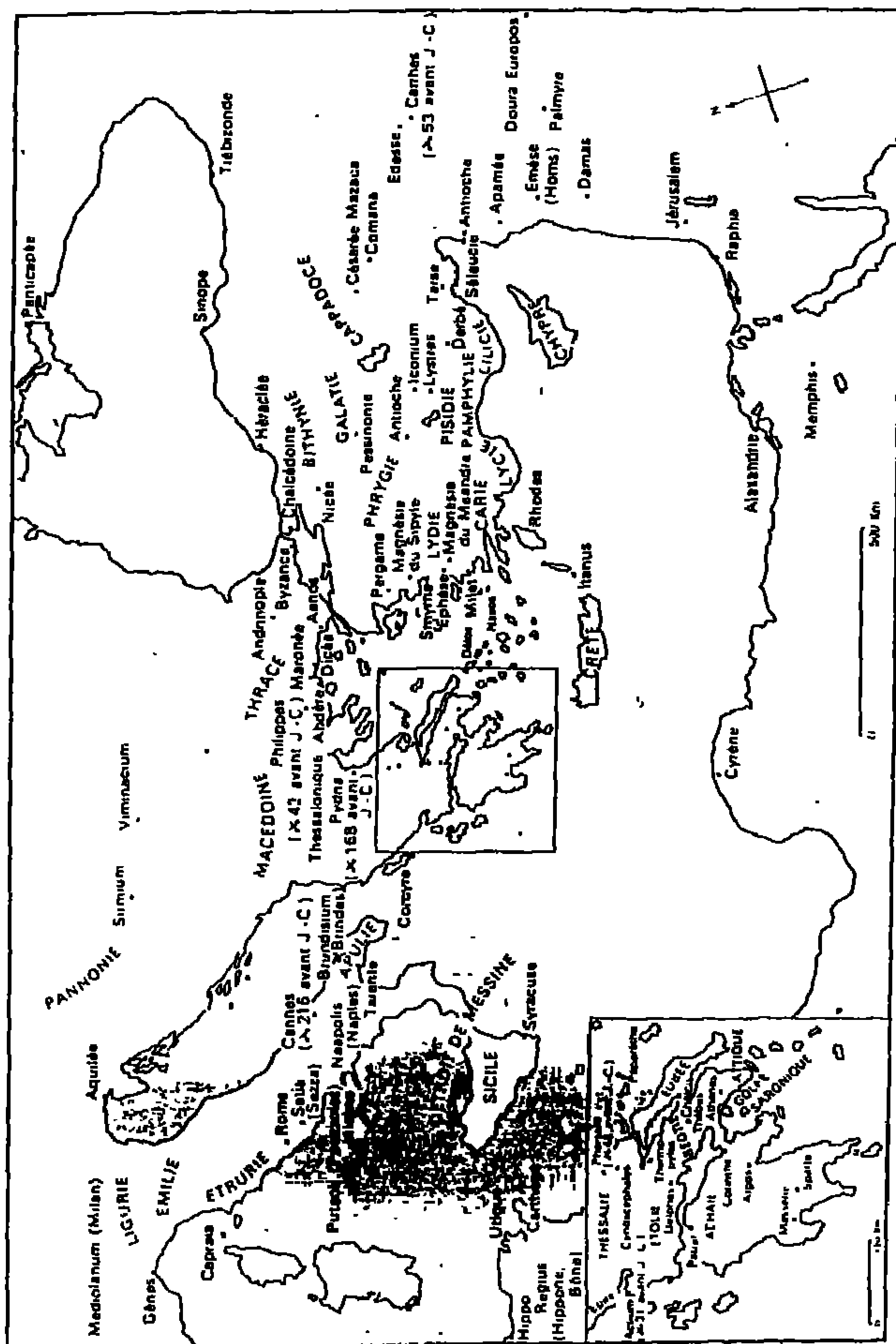
منظر العالم المعروف حتى القرن الخامس قبل الميلاد



خريطة إرستطوطان Erastothéne أواسط القرن الثالث قبل الميلاد

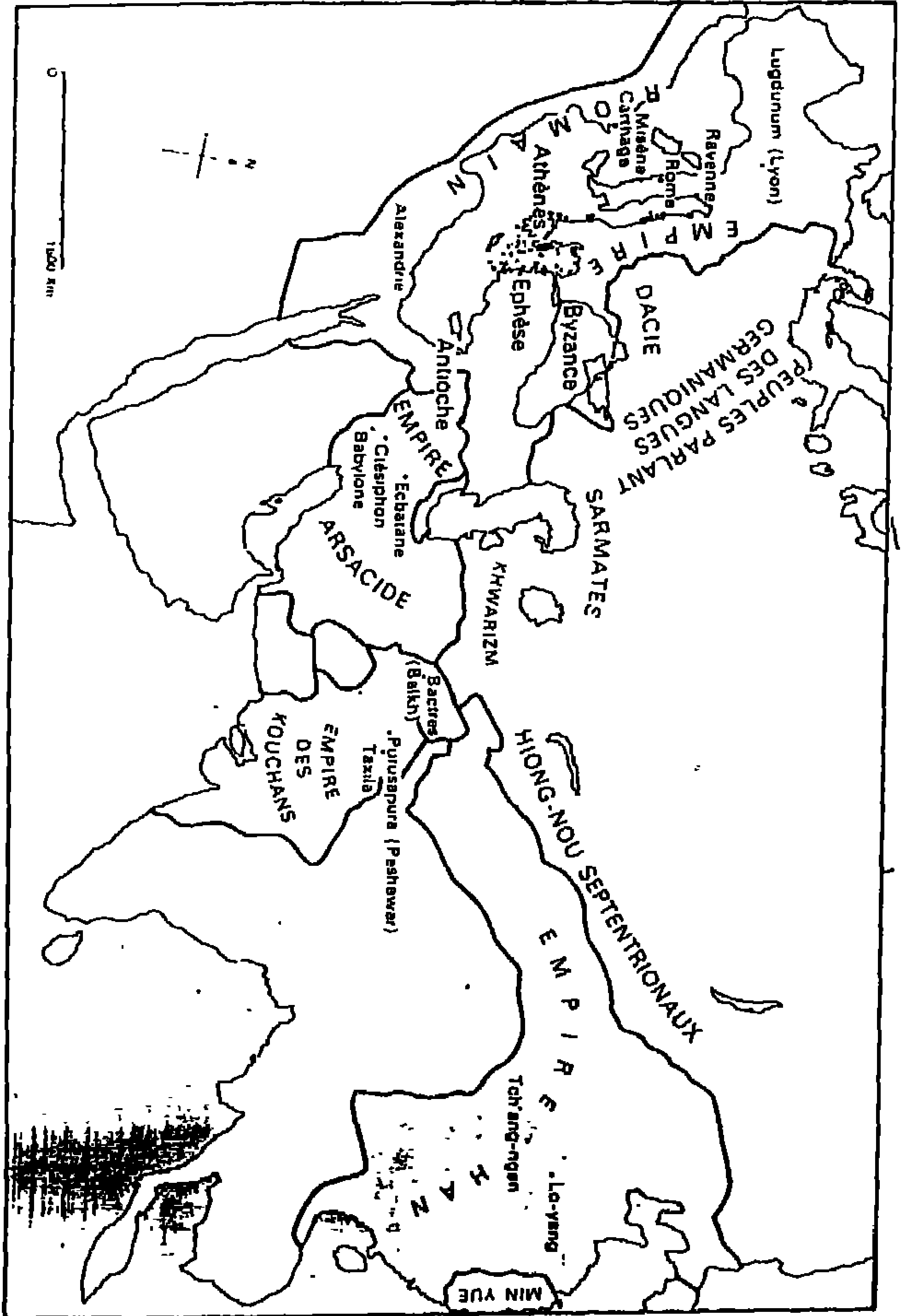


حدود مصر التجارية برا وبحرا مع الغرب (خريطة تعود الى ٤٨٠ قبل الميلاد)



العالم الهلينستى حوالى سنة ٢٠٠ قبل الميلاد .

خريطة لامبراطورية مصر البطلمية وسط إمبراطوريات العالم حوالى سنة ١٧٧ قبل الميلاد .

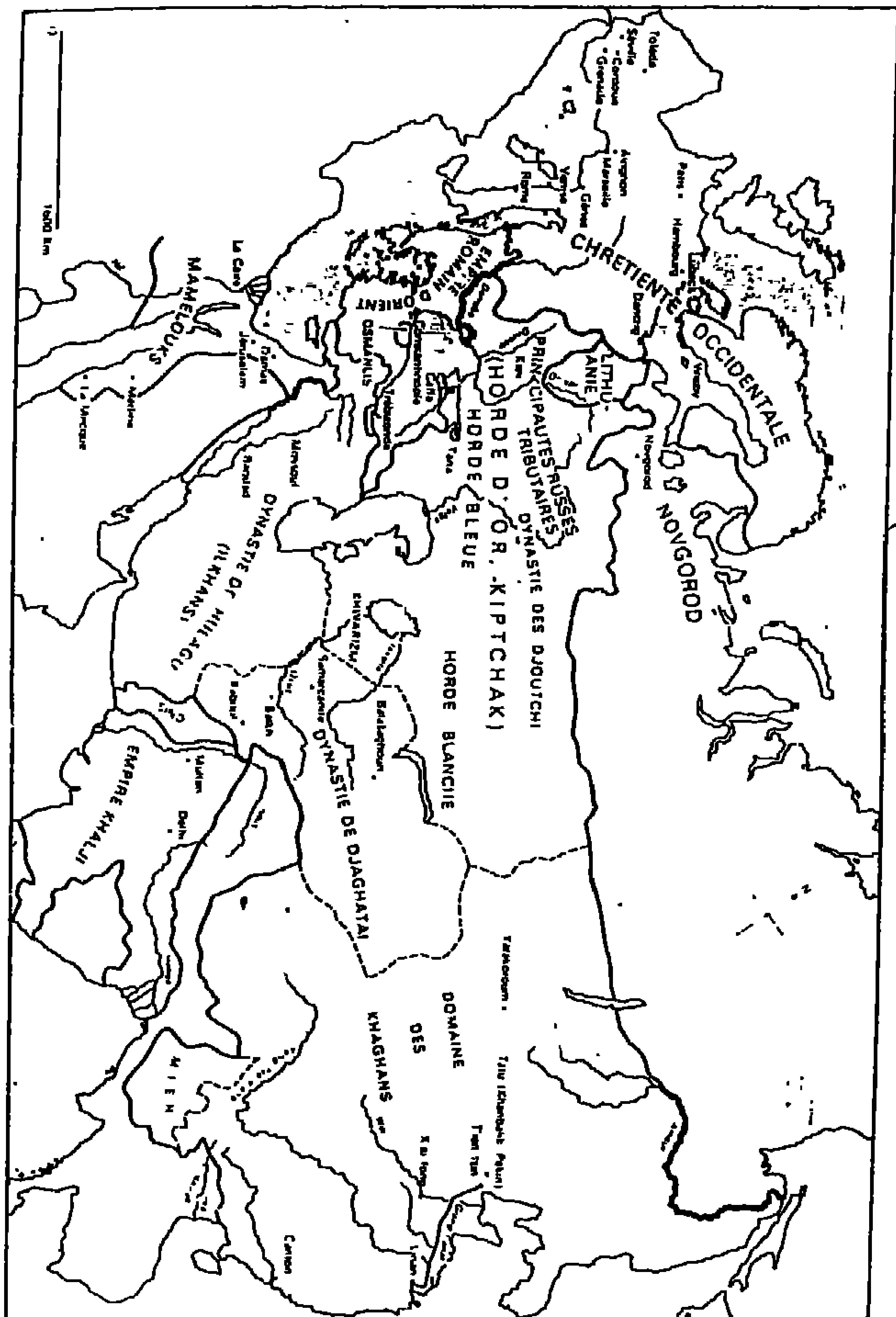


موقع مصر داخل الإمبراطورية الرومانية حوالى عام ١٠٠ ميلادية .

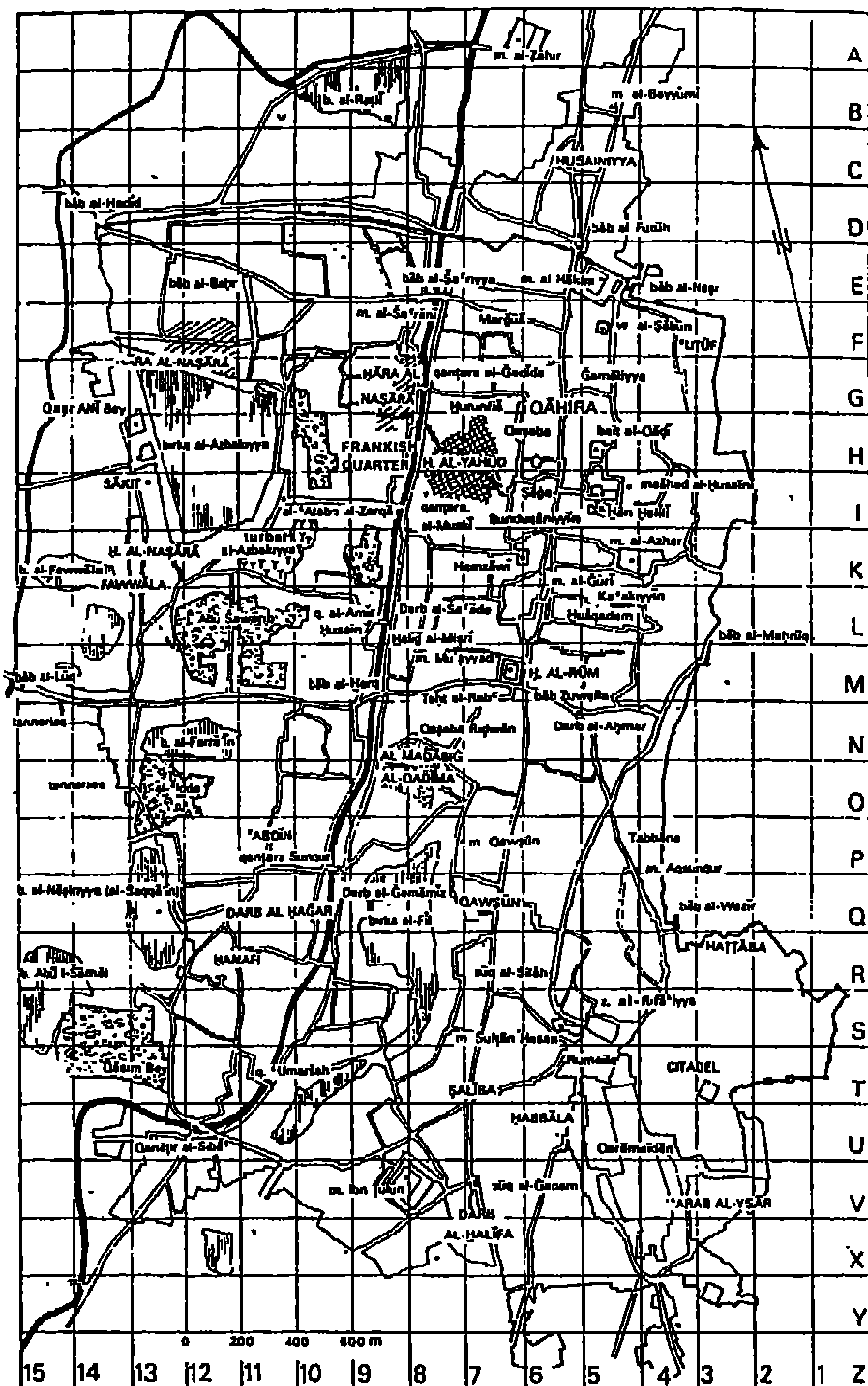
توزيع الأديان السماوية على العالم القديم حوالى سنة ٧٣٢ ميلادية .

حدود الإمبراطورية العباسية وسط إمبراطوريات الرومان الشرقية (البيزنطيين) وامبراطورية طانج الصينية ثم امبراطورية الكارولنميين فى فرنسا (حوالى سنة ٨١٥) .

الدويلات القوية الناشئة عن انحطاط الإمبراطورية العباسية وإمبراطورية طانج فى الصين (حوالى عام ١١٧٥) .



إمبراطوريات المغول ودولة المماليك القوية حوالى عام ١٣١٠.



خريطة نادرة للقاهرة تعود إلى أوائل القرن الثامن عشر .

الصحفة الأولى من الأصل اللاتينى للمخطوط تنشر لأول مرة

Consilium Aegyptiacum.

Summa.

Maximum eorum quae suscipi
possunt, facillimum eorum,
quae magna sunt, periculi
expers esse frustra susciperetur,
praesenti destinationum lineae
ita consentaneum, ut quasi prae-
meditatum videri possit, admi-
rationem eorum allecturum, qui
profundam istam consiliorum inter
se connexorum sapientiam le mi-
racle du Secret appellant.
Ad dominium maris et commer-
ciorum efficacissimum, non nisi
praesentium apparatuum super-
fluis gerendum. Publicum
amorem deletis odiis suspicioni-
busque Ludovico paraturum.
Daturum arbitrium rerum et
generalatum Christianorum.
Sternet viam posteritati, imo
ipsi Ludovico ad ausus Alexan-
dreos; sine amittendae occasionis
metu diutius non differendum.

hominum delectum, olim tamen maximis sapientissimisque viris placuit, velut unicum restaurandarum rerum Christianarum instrumentum.

Prima ejus origo fuit a captivo. Cum enim Philippus Galliae et Richardus Angliae Reges expeditionem maritimam suscepissent in terram Sanctam, et Ptolemaida cepissent, Philippo inter captivos obvenit Arabs, quem historici vatem vocant, ego sapientem fuisse credo, nomine Caracux, is a Rege de belli ratione interrogatus, praedixit, Christianis omnes in terram Sanctam expeditiones frustra fore, nisi Aegypti regnum everteretur. Id Philippus ita probavit, ut statim verti arma voluerit in Aegyptum: at Richardus Anglus, qui spe regnum Hierosolymitanum devoraverat, noluit: Philippus iratus domum rediit.

MÉMOIRES

PRÉSENTÉS

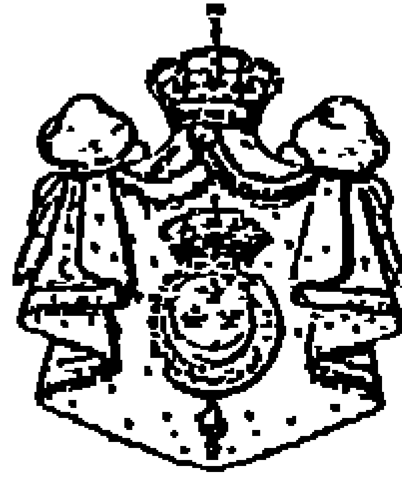
A L'INSTITUT D'ÉGYPTE

ET PUBLIÉS SOUS LES AUSPICES

DE

SA MAJESTÉ FOUAD Ier, ROI D'ÉGYPTE

TOME QUATORZIÈME



LE CAIRE
IMPRIMERIE DE L'INSTITUT FRANÇAIS
D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE

1929

الصفحة الأولى من الدراسة التى كتبه فرانسوا شارل رو للملك
فؤاد عن مشروع غزو مصر فى عهد لويس ١٦

LE

PROJET FRANÇAIS
DE CONQUÊTE DE L'ÉGYPTE
SOUS LE RÈGNE DE LOUIS XVI

PAR

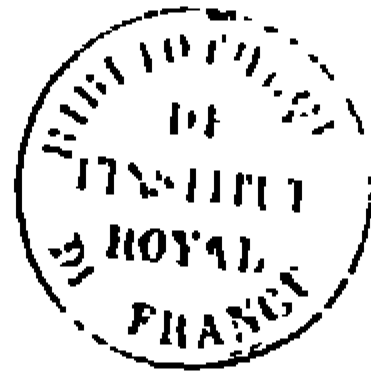
M. FRANÇOIS CHARLES-ROUX.

Le 6 octobre 1768, au sortir d'un entretien orageux avec le Grand Vizir, le Ministre de Russie à Constantinople, M. Obreskoff, se vit entourer d'une escorte de janissaires et conduire au château des Sept-Tours, pour y être détenu. Cette mesure de rigueur était alors de tradition en Turquie contre les représentants diplomatiques des États auxquels le Sultan déclarait la guerre. De fait, la déclaration de guerre de la Turquie à la Russie, notifiée par les Grand Vizir à Obreskoff un instant avant qu'il le fît arrêter, fut proclamée le 8 octobre dans un divan solennel, tenu au Sérail.

Il y avait environ deux ans que la diplomatie française, irritée par l'ingérence de Catherine II dans les affaires de Pologne, travaillait à lui faire déclarer la guerre par le Sultan. Le duc de Choiseul, Ministre des Affaires étrangères de Louis XV, avait donné au chevalier de Vergennes, Ambassadeur de France à Constantinople, l'instruction réitérée de s'y employer, et Vergennes, pressé par son chef de conseiller aux Turcs la rupture avec les Russes, avait dû s'exécuter, non sans appréhender pour les premiers, dont il connaissait la faiblesse, l'issue de la lutte à laquelle il avait ordre de les pousser.

Sans apprécier à sa juste valeur le danger auquel cette guerre les exposerait, Choiseul n'avait pas une haute idée de leur préparation et de leur force.

الصفحة الثانية من دراسة شارل رو





Consilium aegyptiacum.

Manuscrit de Leibnitz déposé à
la Bibliothèque de l'Institut par
M. Monge, membre de l'Institut
à Paris le 3. Juillet 1815.

Gaurtis.

Plus quatre pièces séparées ayant rapport au même Manuscrit

الصفحة الأولى من ايصال الاستلام الذى خطه مدير مكتبة معهد فرنسا بعد تسلمه المخطوط من مونج بتاريخ ٣ يوليو ١٨١٥ .

مراجع البحث

1 - Berchem (Denis Van).
le martyre de la légion thébaine Essai sur la formation d'une legende. Bale, éd. F. Reinhardt 1956..
2 - Cavaelera (F) : Saint Athanase Paris, ed. Bloud, 1908..
3 - Lacam (Jean) Les Sårrasian dans le hout moyen- age Français.
Histoire et archéologie.
Paris, éd. Mais on neuve et larose 1965..
4 - Doehaerd (Renée): Méditerranée et économie occidentale pendant le haut moyen-age. Cahier d'histoire mondiale (Janvier 1954).
5 - Zananiri Gaston "L'egypte et L'equilibre du le vant au moyen age (637-1517). Cahiers du Sud. Paris.
6 - Grousset (R) Histoire des croisades.
Paris ed. Plon 1985 3 Vol.
7 - Rousseau (Louis) les vlations diplomatiques de la France et de la Turquie au XVIII e Sié Cle.

Paris, ed. Rudeval 1908..
8 - Cherles - Roy (Fr).
France et chrétiens d'Orient.
Paris ed. Flammairion 1939..
9 - Martino (Piérre) : L'orient dans la littérature française au XVII et XVIII e Sie'cle.
Revue Orient et Occident Paris (1923).
10 - Hadcli (Djavad): Voltaire et (Islam: Thése d'université Paris, 1960,.Doctyl.
11 - Jean - Marie Carrée.
Voyageurs et écrivains français en Egypte ed. I.F.O le caire 1936..
12 - Anouar louca voyageurs et écrivains Egyptiens en France au XIXe siécle.
ed. Diclier 1970 Paris.
13 - Régnier philippe "les saints-Simoniens en egypte" 1833-1851
ed. Banque de L'union européenne Amin Fakhry Abdelnour Le Caire 1989..
14 - Reginier philippe ismaéel urbain "le voyage en Egypte" ed. L'Hsmathan paris 1994..

الفهرس

تقديم : كامل زهيرى ———————— ٥

مقدمة المترجم ———————— ١٥

نشأة فكرة غزو مصر فى أوربا بين الحلم والتطبيق ———— ١٩

من هو ليبنيز وما هو مخطوطه ———————— ٣٧

مقدمة النص الفرنسى لڤاليه دى ڤيرڤيل ———— ٤٦

ترجمة مخطوط ليبنيز ———————— ٥٤

أولا – ملخص

الفصل الأول : نبذة تاريخية عن المشروع ———— ٥٥

الفصل الثانى : مصر لعبت دائما دورا كبيرا فى خدمة — ٥٩
الانسانية

الفصل الثالث : غزو مصر كان دوما سهل المنال ———— ٦١

الفصل الرابع : جوهر المشروع ———————— ٦٣

الفصل الخامس : إن حرباً أوروبية ستكون طائشة ———— ٦٥

الفصل السادس : فتح مصر فى الحالة الراهنة أفضل من — ٦٧
أى بلد فى العالم

الفصل السابع : سهولة نزول فرنسا الى أرض مصر ———— ٧١

الفصل الثامن : دون عنوان ———————— ٧٥

الفصل التاسع : العناصر المكونة للجيش المصرى ———— ٧٧

الفصل العاشر : التحصينات ———————— ٨١

الفصل الحادى عشر : فى حالة ما إذا تدخلت تركيا — ٨٧
لنجدة مصر فإنها لا تستطيع ذلك
إلا متأخرة وبمشقة بالغة

الفصل الثاني عشر : انحطاط الامبراطورية العثمانية ـــــــ ٩١
الفصل الثالث عشر : البحرية التركية لا يعتد بها ـــــــــــ ٩٥
الفصل الرابع عشر : انحطاط القوات البرية بشكل عام ـــــ ٩٧
الفصل الخامس عشر : الانقسامات الداخلية عند الترك ـــــ ١٠١
الفصل السادس عشر : معاونة مسيحيى تركيا ـــــــــــ ١٠٧
الفصل السابع عشر: الإنشقاق بين الاتراك فى مصر نفسها- ١١١
الفصل الثامن عشر : جيران مصر غير الخاضعين لتركيا— ١١٥
الفصل التاسع عشر : جيران فرنسا ـــــــــــــــــ ١١٩
الفصل العشرون : الأمن العام للحملة . ـــــــــــــــ ١٢٥
الفصل الحادى والعشرون : إن الوقت ملائم تماما للقيام بحملة على مصر وربما إذا فلتت الفرصة فشلت الحملة ـــــ ١٢٩
الفصل الثاني والعشرون : واضيف انه فى الأحوال يجب أن يكون المشروع ناضعا ـــ ١٣١
الفصل الثالث والعشرون : بعد هذه الايضاحات هل أرانى فى حاجة للكلام عن مشروعية الحملة ـــ ١٣٣
الفصل الأخير : ـــــــــــــــــــــــــــ ١٣٥
هوامش علي المخطوط بقلم الدكتور احمد يوسف ـــــ ١٥٧
ملحق ١ ـــــــــــــــــــــــــــ ١٧١
ملحق ٢ ـــــــــــــــــــــــــــ ١٨١
ثبت المراجع والمصادر ـــــــــــــــــــ ٢١٥

رقم الايداع : ٨٠١٣ / ١٩٩٤
I . S . B . N
977 - 07 - 0352 - 4

هذا الكتاب

هذا مخطوط مهم وخطير يقدم لأول مرة يحفل بالغرائب سواء فيما يتعلق بظروف كتابته أو فيما يتعلق بظروف ترجمته .. كتاب يكشف صفحة مجهولة ظلت خافية عن مشروع قديم لغزو مصر في القرن السابع عشر .. تقدم هذا المشروع وسبق الحملة الفرنسية التى قادها نابليون بونابرت ، وسوف يكتمل على مرورها مائتا عام بعد أعوام قليلة لا تزيد على الأربعة ..

ويقدم هذا الكتاب أول ترجمة بالعربية لذلك المشروع الخطير الذى كتبه الفيلسوف الألمانى ليبنيز عام ١٦٧٢ باللاتينية ، والفرنسية وارسله إلى الملك لويس الرابع عشر أقوى ملوك أوربا..

وترجع أهمية هذا المخطوط إلى أنه نص سياسى بالدرجة الأولى ، لكنه مشبع من أول كلمة فيه إلى آخر كلمة بالخلفيات الدينية والفلسفية والتاريخية ، التى حكمت العلاقات بين الشرق والغرب ثم ترجع أهميته أيضا إلى أنه معالجة سياسية مبكرة جدا لمشكلة صراع القوى فى أوربا وما نتج عنها من مشكلة السيطرة على أسواق التجارة العالمية آنئذ ، ثم تعقدات ولادة العصر الحديث فى النصف الثانى من القرن السابع عشر وما نتج عنها من تطور هائل فى النسيج الاجتماعى نتيجة ظهور الطبقة البرجوازية والتجارة فى المدن الكبرى والموانئ على وجه الخصوص.

الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوي ٣٠ جنيها فى ج.م.ع تسدد مقدماً نقداً أو بحوالة بريدية غير حكومية ـ البلاد العربية ٢٥ دولاراً ـ أمريكا واوربا وآسيا وأفريقيا ٣٠ دولاراً ـ باقي دول العالم ٤٠ دولاراً .

القيمة تسدد مقدماً بشيك مصرفى لأمر مؤسسة دار الهلال . ويرجى عدم ارسال عملات نقدية بالبريد .

● وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

الكويت : السيد / عبدالعال بسيونى زغلول ، الصفاة ـ ص . ب رقم ٢١٨٣٣ .
للحصول على نسخ من كتاب الهلال اتصل بالتلكس : 92703 Hilal.V.N